

بين أدبين

دراسات في الأدب العربي والانجليزي

الدكتورة فاطمة موسى

نشأة الرواية في الأدب الغربي

د. ه. لورنس من رسائله

لهاملت في القرن العشرين

توفيق الحكيم والسلطان الحائر

الاص والكلام بين الفن والواقع

بين أدبين

دراسات في الأدب العربي والانجليزي

تأليف

الكنيرة فاطمة موسى

دكتوراه في الأدب الانجليزي من جامعة لندن

شبكة كتب الشيعة

مكتبة الأنجلو المصرية
١٦٥ شارع محمد فريد - القاهرة

١٩٦٥



shiabooks.net

رابط بديل < mktba.net

إهداء

إلى ذكرى الرضايل والصديقين الراحلين
دكتور محمد صقر خفاجه

الفهرس

الصفحة

٧

مقدمة

الباب الأول : دراسات في الأدب الإنجليزي : — . . . ٨٤ — ٩

نشأة الرواية في الأدب الغربي ١١

المؤثرات الفلسفية في قصص فرجينيا وولف . . . ٢٣

صورة البطل في الرواية الإنجليزية الحديثة . . . ٣٨

د . هـ . لورنس من رسائله ٤٩

هاملت في القرن العشرين ٦٤

النفولوج أو شعر المناجاة في مسرح شكبير . . . ٧٩

الباب الثاني : مقالات في المسرح : — ١٢٧ — ٨٥

بيت برناردا ألباع على خشبة المسرح القومي . . . ٧٧

توفيق الحكيم والسلطان الحائر ٩٢

شمس النهار بين الخرافة والواقع ١٠١

لعبة الحب : تحليل وتفسير ١١٢

قصر الشوق بين القصة والمسرح ١٢٣

الباب الثالث : في القصة العربية : — ١٥٦ — ١٢٩

اللعس والكلاب بين الفن والواقع ١٣١

اللعس والكلاب ١٣٧

ورقة دمغة أم مسألة كرامة ١٤٣

أيام العز ١٥٣

الباب الرابع : في عرض الصكيب : — ١٨١ — ١٥٧

النقد الأدبي عند اليونان ١٥٩

روايات جين أوستن دراسة في البناء ١٦٨

دراسات عن جونسون ١٧٦

مقدمة

هذا الكتاب مجموعة من البحوث والمقالات النقدية كتبت في فترات متفرقة في السنوات الأربعة الماضية ، وقد دفعني إلى إعادة نشرها في كتاب أنها ظهرت أصلاً في صحف ومجلات مختلفة بعضها شهري وبعضها أسبوعي ، معظمها في القاهرة وواحدة على الأقل في بيروت ، وهي إلى ذلك نماذج لنوع الدراسات التي يمكن أن يسهم بها المتخصصون في الآداب الغربية بنصيبهم في نهضتنا الثقافية، فقد مضى إلى غير رجعة زمن كانوا فيه قلة يعيشون بمعزل عن اللغة العربية وأدبها ، غرباء الروح والثقافة إن لم يكونوا غرباء المولد ، وأصبحنا نحمل عبئاً مزدوجاً في وقت ثقلت فيه مسئولية كل ذى قلم، وقد عبرنا فيما أرجو مرحلة الاعتماد على الترجمة وأن لنا أن نطالب المتخصصين في كل فرع بأن يكون لهم إنتاجهم الأصيل ، وفي الدراسات الأدبية آن لنا أن نقدم للقارئ العربي حصيلة ما أتقنا العمر في جمعه، من خلال دراسات أصيلة وبصورة مناسبة لثقافتنا العربية ، فلا يشرفنا اليوم أن نكون مجرد نقلة نترجم آثار الغرب بدون نقد أو تمييز ، وقد كان الاقتصار على النقل والترجمة جائزاً في بداية تطلعنا إلى الأخذ من ثقافات الغرب في العقود الأولى من هذا القرن ، ولكنه اليوم تقصير عن النهوض بواجبنا في المرحلة الراهنة .

والاطلاع على الأدب العربي الحديث ومتابعة ما تخرجه المطابع في أدبنا القومي حاجة ملحة في حياة كل مثقف بصرف النظر عن ميدان تخصصه ، وقد يجد الباحث المتخصص في الأدب الإنجليزى أو غيره من الآداب الأخرى أنه قد اكتسب من التدريب النقدي والمعرفة بوسائل التعبير في لغة أجنبية أدوات ثمينة يجدر أن يشارك بها في النهوض بالأدب العربي الحديث وتقييمه وإرساء تقاليد النقد الموضوعي في تناوله .

وقد قدمت في البابين الثاني والثالث عدداً من المقالات المتفرقة في نقد القصة والمسرح ، أوردتها كما ظهرت في حينها بلا حذف أو تعديل يذكر ، وهي نموذج لدراسات مطولة من نفس الطراز آمل في نشرها يوماً — إذا اتسع العمر — وفاء لبعض من حق هؤلاء الأدباء المبدعين علينا ، ولقاء بعض مما نجد في أعمالهم من متعه وثروة من الجمال والتأمل .

فاطمة موسى

مارس ١٩٦٥

الباب الأول

دراسات في الأدب الانجليزي

- ١ — نشأة الرواية في الأدب الغربي
- ٢ — المؤثرات الفلسفية في قصص فرجينيا وولف .
- ٣ — صورة البطل في الرواية الانجليزية الحديثة .
- ٤ — د. ه. لورنس من رسائله .
- ٥ — هاملت في القرن العشرين .
- ٦ — المنولوج أو شعر المناجاة في مسرح شكسبير .

نشأة الرواية في الأدب الغربي (*)

لعل الرواية النثرية الطويلة كما نعرفها من أحدث فنون الكلمة عمرا ، إذ لا يعدو تاريخها في أوروبا قرنين وبعض قرن من الزمان ، وإذا كانت فنون الشعر والمسرح هي — باعتراف الجميع — أقدم الأشكال الأدبية المعروفة فإن ذلك يرجع أصلا إلى ارتباط الشعر في نشأته بالغناء ، وإلى صلة المسرح قديما بالطقوس الدينية سواء في ذلك المسرح الإغريقي القديم أو المسرح الهندي أو المسرح الأوروبي المسيحي في القرون الوسطى .

أما النثر كوسيلة للتعبير الأدبي فقد ارتبط بظهور الكتابة ، وهي مرحلة متأخرة نوعا في تاريخ الحضارات المختلفة ، والرواية — كفن من الفنون النثرية يعتمد على القارئ لا المستمع — تعتمد في نشأتها وذيوعها على انتشار الطباعة واتساع نطاقها نتيجة لظروف محددة جعلت من الكلمة المطبوعة سلعة تباع وتشتري . . . وتخضع لقوانين التجارة من ربح وخسارة مثلها مثل غيرها من السلع .

ويذهب بعض الباحثين إلى أن الرواية — على حداثة عمرها — قد أضحت من أهم فنون الكلمة المقروءة في العصر الحديث ، إن لم تكن أهمها ، مما دعا الكثيرين إلى التوفز على دراسة تاريخها ومدارسها ومشاكلها التكنيكية المختلفة ، وهذا الاهتمام وليد القرن العشرين ، فقد كان نقد الرواية — وما زال — أكثر أنواع النقد تأخرا على كثرة ما نشر وما ينشر في هذا الباب ، وقد تأخرت الدراسة العلمية الدقيقة لهذا الشكل الأدبي طويلا نظرا لأن النقاد في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر لم يدركوا الرواية على أنها عمل فني مثلها مثل القصيدة

أو الصورة أو السوناتا ، ومازال بعض الكتاب يرون فيها فنا هجينا لا مجال فيها لعناصر التجربة الجمالية .

ولعل هذا الاختلاف الواضح في نظرة الكتاب إلى الرواية من الأسباب التي حفزت بعض الباحثين من معاصرينا إلى إخضاع هذا الشكل الأدبي إلى دراسة مفصلة لتاريخه وتطوره على مر الأيام ، ولا يجد الباحث في تاريخ الرواية مناصا من الرجوع إلى بدايتها في الأدب الانجليزي ، فنحن إذ نتحدث عن « الرواية »^(١) لا نعني ذلك الفن القصصي الذي ظهر أول ما ظهر في إنجلترا في مطلع القرن الثامن عشر ، مرتبطا بالمذهب الواقعي في الفلسفة أيما ارتباط ومتخذ من الحياة اليومية للأفراد مادة للقصة ، وقد أرسى دعائمه في النصف الأول من ذلك القرن رواد ثلاثة هم دانيال ديفو مؤلف روبنسون كروزو (١٧١٩) ، وصامويل ريتشاردسون مؤلف بامبلا أو جزاء الفضيلة (١٧٤٠) ، وكلا ريسا أو قصة فتاة (١٧٤٧) وهنري فيلدنج مؤلف جوزيف أندروز (١٧٤٢) وتوم جونز (١٧٤٩) وقد نقله عنهم الفرنسيون ثم الروس في القرن التاسع عشر وبرزوا فيه حتى فاقوا الانجليز أنفسهم ، إذ لا نرى في قصاصيهم عملاقا في مستوى تولستوى أو ستندال مثلا .

وقد اختلف الباحثون في تعريف الرواية وتحديد مقوماتها فناقده قصاص مثل ا . م . فورستر يقنع بتعريف فرنسي مختصر من أن الرواية قصة نثرية طويلة ويكتفي بأن يضيف إلى هذا التعريف إنها لا يجب أن تقل عن خمسين ألف كلمة ، أما الأستاذ دوبريه فلا يجد مناصا من مزيد من التفصيل فيذهب إلى أنها « ذلك الشكل الأدبي الذي يقوم مقام المرأة للمجتمع ، مادتها : إنسان في المجتمع ، أحداثها نتيجة لصراع الفرد — مدفوعا برغباته ومثله — صراعه ضد

(١) استعملت كلمة رواية هنا كترجمة للكلمة الانجليزية novel ، وهي تختلف عن قصص

الرومانس romance الذي لا يمت إلى الواقع بصلة ما .

الآخرين ، وربما مثلهم أيضا ، وينتج عن صراع الانسان هذا للملاءمة بينه وبين مجتمعه أن يخرج القارئ بفلسفة ما أو رؤيا عن الانسانية ^(١) .

وليس هذا تعريفا للرواية وحدها كما هو واضح بل هو وصف لمقومات الأدب العظيم أيا كان .

ولعل خير تعريف يحضرنى فى هذا المجال هو ذلك الذى أورده إرنست بيكر فى مقدمة مؤلفه الضخم عن تاريخ الرواية الانجليزية :

« الرواية تفسير للحياة الإنسانية من خلال سرد ^(٢) قصصى نثرى » .

ولعل كثيرين من الكتاب لا يوافقون الأستاذ بيكر على هذا التعريف إذ يرونه جامعا حقا ولكنه ليس مانعا بأى حال من الأحوال ، وأنه قد دعاه إلى أن يدرج فى تاريخه هذا كثيرا من القصص الذى لم يمت إلى « جنس » الرواية بصفة .

ومع تسليم الجميع بأن هذا الجنس الأدبى لم يظهر كاملا إلا فى القرن الثامن عشر ، فقد ذهب البعض (ومنهم الأستاذ بيكر) إلى البحث للرواية عن أسلاف فى كل ما سبقها من فنون قصصية حتى أرجعوا نسبها إلى القصص اليونانى النثرى فى القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد ، وأدرجوا فى تاريخها السير المطول فى مغامرات الفرسان من قصص العصور الوسطى والنوادر والأقاصيص من أمثال ديكاميون بوكاشيو وألف ليلة وليلة العربيه ، هذا ويرى بعض الكتاب أن مثل هذا البحث لا طائل تحته وأن كتابة تاريخ السيارة مثلا لا يعنى بالضرورة الرجوع إلى تاريخ أقدم أنواع المركبات مما عرفته الإنسانية على مر العصور وإذا كان الطرفان قد اتفقا على أن الرواية بمعناها الحديث وليدة القرن الثامن عشر ، فما هى

Bonamy Dobrée, *English Literature in the Early Eighteenth Century* (١) Oxford, 1951.

(٢) استعملت كلمة « سرد » كترجمة لكلمة *narrativ* والقصص السردى يسمعون أو يقرأ كالملحمة أو الرواية أو القصة القصيرة ، فى مقابل القصص التمثيلية *dramatic* كالسرح والسينما مثلا .

الظروف التي أحاطت بمولدها وأدت إلى ظهور هذا الفن بالذات في تلك الفترة التاريخية المحدودة .

الطبقة الوسطى ونشأة الرواية : —

من الملاحظ أن الرواية — مثلها مثل الصحافة — تقترن في منشئها ونموها بنمو الطبقة الوسطى وازدهارها وازدياد تأثيرها في حياة البلاد الأدبية ، ومن المرجح أن هذا هو السبب في أن في الرواية هذا كان أسبق إلى الظهور في الأدب الإنجليزي منه في الآداب الأوروبية الأخرى ، فمن الحقائق التاريخية المعروفة أن الطبقة الوسطى في إنجلترا كانت أسبق إلى الظهور وأسرع في الازدهار — بمائة سنة على الأقل — منها في دول القارة ، وذلك لأسباب تاريخية وجغرافية لا مجال لتفصيلها في هذا المقال وإنما يكفي أن نذكر أن الثورة المجيدة والتي بمقتضاها طردت أسرة ستيوارت من الحكم لإصرار جيمس الثاني على حقوقه المقدسة كملك ، وأتى البرلمان بملك يحكم بمقتضى وثيقة الحقوق Bill of Rights هذه الثورة حققت المكاسب الأساسية لثورة فرنسا ١٧٨٩ ، وقد كان من مظاهر هذا السبق الذي أحرزته الطبقة الوسطى في إنجلترا تبكير الانقلاب الصناعي فيها ، وتفوقها على جاراتها في التوسع الاستعماري ، وفي ميدان الأدب وازدهار الصحافة ومولد فن جديد هو فن الرواية .

ولا يخفى على القارئ أن الحديث عن اقتران ظاهرة أدبية ما بظاهرة تاريخية أو إجتماعية معينة لا يمكن أن تثبت صحته إلا بتفصيل دقيق للظروف الخاصة بهذا الفن بالذات والتي توفرت في ذلك الوقت ، وإلا أصبح مثل هذا الكلام ضرباً من التخمين لا تقع فيه ، وفي حالة الرواية يمكن تصنيف تحت أبواب أربعة هي :

أولاً : تراث قصصى ينبع منه هذا الفن الجديد .

ثانياً : نثر سهل طبع يمكن أن يقوم بتوصيل الأحداث إلى ذهن القارئ توصيلاً مباشراً .

ثالثاً : ظروف معينة للطباعة والنشر والتسويق .

رابعاً : جمهور كبير من القراء قادر على شراء الكتاب بأعداد تجعل من الرواية سلعة مربحة للتاجر وسنورد فيما يلي خلاصة قصيرة لهذه الأبواب الأربعة كلا على حدة .

١ — توفر هذا التراث فيما سبق أن أشرنا إليه من سير الفرسان التي حفظتها المطبعة من الزوال^(١) ، وما أبدعه خيال بعض كتاب القرن السادس عشر من قصص نثرى لا يمت إلى الواقع المعاصر بصلة بل يصور حياة فتية وفتيات من الرعاة يعيشون في أركاديا أو جنة الرعاة على الأرض أو شخصيات من التراث اليوناني واللاتيني ، وكلها تهاويل لا تستهدف محاكاة حياة الإنسان المعاصر ، وكذلك في سير الشطار الجوالين على غرار ما كتبه سير فانتس الاسباني ولوساج الفرنسي^(٢) وما نقل عن الفرنسيه في القرن السادس عشر من قصص الرومانس وفي القرن السابع عشر من قصص الحب النبيل ، وما نقل عن الايطاليه من نوادر وأقاصيص من نوع النوفيل كقصص بوكاشيو ، وعن العربية من قصص ألف ليلة وليلة^(٣) ، وما تبعها من قصص فارسية وتركية ، كما يدخل في هذا التراث ذلك القصص الديني والرمزي الذي أزهى في القرن السابع عشر وخاصة قصه جون بنيان الشهيرة رحلة الحاج ، ويدخل فيه فن من فنون الكتابة النثرية ظهر في أخريات القرن السادس عشر يسمى شخصيات وهي نوع من اللوحات الكلاميه التي تصور طباع شخصيات معينه إما لأفراد أو لأصناف كالبنخيل

(١) دخلت المطبعة انجلترا سنة ١٤٧٤ ، وكانت سيرة الملك آرثور وفرسانه من أوائل الكتب التي طبعت ، طبعتها كاستون في سنة ١٤٨٤ .

(٢) لعل كلمة الشاطر خير ترجمة للكلمة الأسبانية *picaro* وهو البطل المتجول الذي يصبح عصباً لقصة من نوع يسمى *picaresque* يقال أنه تأثر بفن المقامة العربي ، كما تأثر الرومانس بالسير العربية الشهيرة كسيرة عنترة بن شداد .

(٣) ترجمت ألف ليلة وليلة الى الفرنسية في سنة ١٧٠٤ ومنها إلى الانجليزية في السنة نفسها ، ولاقت نجاحاً وذبوعاً دعا الكتاب إلى مزيد من ترجمة القصص المشرقية واختلاقه في كثير من الأحيان .

ومحدث النعمة والثرثار الخ ، ويدخل فيه كذلك فن المقال كما مارسه كبار كتاب النثر في مطلع القرن الثامن عشر من أمثال أديسون وستيل ، وهما أول من دمج المقال في لفظ رشيق ولاذع في نفس الوقت تنشر في مجلة دورية لهذا الغرض^(١).

٢ — أداة التعبير : لم يكن هذا التراث القصصى القديم لينبت فن الرواية كما نعرفه اليوم ولم يتخلص النثر الانجليزي في أخريات القرن السابع عشر من أثقال المحسنات البديعية ، فقد كان كثير من هذا القصص سواء في ذلك الانجليزي والفرنسي المترجم يروى بلغة عامرة بالزخرف اللفظي وبالتضمين أى خلط الشعر بالنثر ، وبالأسلوبيات التي لا تستهدف إلا إظهار براعة الكاتب في الكتابة لا توصيل معنى معين إلى ذهن القارئ وقد شهد القرن السابع عشر تطوراً خطيراً في تاريخ النثر الانجليزي ، إذ ظهر النثر العلمى وهو النثر البسيط الذى يصلح للتفكير الفلسفى ولنقل الأفكار ، وساعد على ظهوره في ذلك القرن الخلافات المذهبية التي احتدمت بين الكنيسة الرسمية ودعاة التطهير من أتباع كرومويل ، والاهتمام بأخبار الرحلات والمكتشفات الجغرافية والعلمية ، وتأسيس الجمعية الملكية للعلوم ، وإصدار الدولة لترجمة معتمدة للإنجيل في ١٦١١ في أسلوب مبسط يعتمد على حصيلة الرجل العادى من ألفاظ ، وقد كان للنزعة التطهيرية المتطرفة التي تحتم تخصيص يوم الأحد برمته للصلاة وقراءة الإنجيل أو كتب المواعظ دور كبير في نشر أثر هذه اللغة الانجليزية وتأثيرها الكبير في أسلوب الكتابة ، وقد سادت هذه النزعة حياة الانجليز منذ الحرب الأهلية في القرن السابع عشر إلى مطلع القرن العشرين ، وما زالت بعض آثارها واضحة في حياتهم حتى اليوم .

(١) اشترك هذان الأديبان في إصدار مجلة أدبية تعتبر الأولى من نوعها إذ تقتصر على نشر مثل هذه المقالات هي مجلة المتفرج Spectator وقد قلدها فيما بعد أساطين النشر في القرن الثامن عشر من أمثال جونسون وجولد سميث ، وكان لهذه المجلات أثر بالغ في إرساء دعائم فن المقال والكتابة الفنية عموماً . لزيادة التفصيل أنظر :

L. Stephen, *English Literature and Society in the Eighteenth Century*, 1947.

وقد كان هذا التطور كما أسلفنا ضروريا لظهور الرواية وقد يذهب بعض الباحثين إلى أن الرواية تحتل مركزاً وسطاً بين العلم والفن .

« فمن خصائصها دراسة المادة الخام وتسجيل مجموع الملاحظات بطريقة موضوعية خالية من الميل تماماً كما يفعل العالم بمادته ، ولكنها في الوقت نفسه ليست تجربة حقيقية . . إلا أن الرواية تعطينا نتائج فحص فكري وليس رؤية عاطفية أو غنائية ، لذا كان النثر أسلوبها المناسب ولم تظهر الرواية الحقيقية إلا بعد شيوع نشر صالح للتسجيل العلمى والتفكير الفلسفى »^(١) .

وهذا رأى قد يصدق على الرواية التقليدية كما عرفها القرنان الثامن عشر والتاسع عشر وأن لم يطابق تماماً التطورات الحديثة في هذا الفن ، ولعله ليس من قبيل المصادفة أن اثنين من رواد هذا الفن الأوائل كانا من أنصاف المتعلمين الذين لم يدخلوا جامعة ولم يتشربوا بالثقافة التقليدية السائدة في العصر الاوغسطى ، التى تقوم على دراسة الأدب الكلاسيكى .

فقد كان دنيال ديفو تاجراً وصحفيًا ومخبراً سياسياً ولم يكن من أتباع الكنيسة الرسمية فلم يدخل جامعة أو مدرسة من مدارس الحكومة ، وكان صامويل ريتشاردسون صاحب مطبعة ولم يدخل هو الآخر جامعة أو يلحق الشعر اليونانى واللاتينى وأصول الكتابة الفنية كما عرفها عصره .

وقد هاجم النقاد من أتباع المذهب الكلاسيكى السائد كلا من ديفو وريتشاردسون لأسلوبيهما « السوقى » الخالى من دواعى الجمال ، إلا أن كتاب الرواية قد حققوا من إعراضهم عن الأسلوب التقليدى كسباً هاماً ، إذ جعلوا من الأسلوب أداة طيعة للاقترب من مادة القصة ، وتوصيل جزئياتها المفصلة توصيلاً مباشراً إلى القارئ ، كما أصبح فى الإمكان إيهام القارئ بأن ما يقرؤه قد حدث فعلاً فى الواقع وأن الكاتب ليس إلا وسيطاً محايداً مهمته توصيل الحقيقة .

(١) E. A. Baker, *History of the English Novel*, (1924-38), vol I, p. 17.

وإلى هذا العامل (عامل الأسلوب) يرجع تأخر ظهور الرواية في فرنسا إلى ما بعد الثورة الفرنسية وما بعد التيار الرومانسي مع ظهور قصص هامة في القرن السابع عشر كقصّة مدام دي لافاييت الأميرة كليف وقصة العلاقات الخطرة ، وما يبعد هذه القصص عن التراث الحقيقي للرواية هو الصناعة الأسلوبية التي تحول بين القارئ وبين الاقتناع بمحدثها حقاً .

٣ — ظهور تجارة نشر الكتب كبديل لنظام رعاية البلاط والنبلاء للكتاب وهو النظام السائد في القرنين السادس عشر والسابع عشر ، فمن المعروف أن المطبعة دخلت إنجلترا في أخريات القرن الخامس عشر (١٤٧٤) إلا أن صناعة الكتب مازالت حرفة لاعلاقة لها بالتسويق مادام الممولون من الأغنياء من النبلاء ووجهاء القوم ، فلم يكن لإنتاج الكتاب علاقة مباشرة بربح أو خسارة ، وبازدهار الطبقة الوسطى وذبول نفوذ النبلاء وسطوتهم قل اعتماد الكتاب والفنانين عليهم وظهر الناشر أو الكتبي كوسيط بين الكاتب وجمهور من القراء ، وقد برزت هذه الفئة الجديدة من الممولين أو بالأحرى التجار ، واستقرت في إنجلترا بأسرع مما حدث في بقية بلدان القارة الأوروبية ، وأصبح هؤلاء الناشرون يملكون الصحف والمجلات ومجلات المتابعة ويتحكمون في رواج المطبوعات أو كسادها ، ويستخدمون الكتاب من كل صنف لسد حاجة السوق تبعاً لرغبات جمهور القراء ، اذ أصبح الكتاب سلعة تخضع لقوانين العرض والطلب ، وقد كانت الرواية على جدتها من أكثر صنوف الأدب رواجاً ، مما حدا بالناشرين إلى إغراق السوق بالروايات والقصص المترجمة والملخصة من كل نوع .

وقد أظهر كثير من الكتاب استياءهم لهذا التغير الذي أصبح الكاتب بمقتضاه « مستخدماً » لدى هؤلاء التجار ، وأن الأدب والفكر بدخولهما ميدان التجارة أصبحا تحت إمرة ذوق العامة من جمهرة القراء ، وكل هذا صحيح في جملة خاصة وأن الناشرين في ذلك الوقت شأنهم في ذلك شأن رواد الرأسمالية في كل المجالات — كانوا يستخدمون الكتاب بأبخس الأجر ويكافئونهم « بالقطعة » مما هبط بمستوى الكتاب من جميع النواحي .

وقد وجدت الرواية الطويلة المفصلة إقبالاً ورواجاً لم يلقه فن من فنون الكتابة غيرها ، وليس من قبيل المصادفة هنا أيضاً أن كلا من ريتشاردسون وديفو كانا من المشتغلين بصناعة الكتب بطريقة أو بأخرى .

٤ — أما العامل الرابع وهو ظهور جمهور من القراء يعشقون هذا الفن الجديد ويقبلون عليه بشغف أدى إلى تثبيت دعائمه واجتذابه لجل الطاقة الخلاقه في القرن التاسع عشر، فلعله كان العامل الحاسم في هذا التطور ، ونحن إذ نتحدث هنا عن جمهور من القراء لانعنى بهذا أن غالبية الشعب كانت تعرف القراءة والكتابة وتقبل على شراء الكتب أو الصحف ، انما نعنى بهذا مجرد ازدياد عدد القراء في حدود نسبة معينة من أهل البلاد وهي نسبة محدودة على أى حال ، فبالرغم من انتشار الأمية بين طبقات الشعب الدنيا إلا أن القرن الثامن عشر شهد زيادة كبيرة في فرص تعلم القراءة والكتابة بانتشار المدارس الخيرية التي كانت تقصد أصلاً إلى تعليم الفقراء قواعد الدين الأولية وقراءة الإنجيل ، ومدارس العجائز وهي مدارس تشبه الكتاب عندنا مع فارق أن الذى يقوم بالتعليم امرأة عجوز بدلا من الفقيه ، وارتفعت نسبة من يعرفون القراءة من أصحاب الحرف الصغيرة وعمال المتاجر وخدم وخادمت المنازل (وكان عددهم يقدر بالآلاف ويفوق عدد أى فئة أخرى من فئات العاملين في المدن) ، ولم يكن القراء من هذه الطبقة ليؤثرون في سوق الكتب لولا ظاهرة جديدة بدأت في حوالى سنة ١٧٢٥ هي انتشار المكتبة الدوارة أو مكتبة الإعارة وهي حوانيت لإعارة الكتب مقابل اشتراك سنوى يتراوح بين جنيه ونصف جنيه ، أو في مقابل بنس واحد للكتاب من جزء واحد ، وقد انتشرت هذه المكتبات انتشارا واسعا بعد ١٧٤٠ ، وكان لها أثر كبير في ازدهار فن الرواية في ذلك الوقت، حتى لقد اقتصرت بعض هذه المكتبات في بضاعتها على الروايات ، وأصبح الحديث عن أثر المكتبة الدوارة في إفساد ذوق القراء وإفساد أخلاق العامة والنساء ، من الموضوعات الذائعة في أحاديث المتأدين من دعاة « الذوق السليم »

والمصلحين الذين أضحوا يرون في هذا الشغف بقراءة الرواية مضيعة لوقت ثمين كان أولى أن ينفق في عمل نافع أو في قراءة كتب الدين والصلوات .

وقد تميزت هذه المكتبات بظاهرة طريفة يرجع إليها الباحثون السبب في انتشار جنس الرواية بالذات ، وهي ازدياد عدد النساء من القارئات ازديادا كبيرا يقوق عدد الرجال بمراحل ، وهذه الظاهرة مرتبطة هي الأخرى بظروف تطور الطبقة الوسطى في ذلك الوقت ، فبازدياد عدد أفرادها زاد عدد النساء ممن يعرفن القراءة والكتابة ويجدن من الفراغ الطويل ما ينفقنه في القراءة وكان قسطهن من التعليم ضئيلا أو متوسطا لا يتيح لهن قراءة الأدب « العالى » أى الأدب الكلاسيكى ، أو الفلسفة أو التاريخ ، وبالرغم من أن الحجاب لم يعرف في أوروبا بمعناه الشرقى إلا أن النساء كن يقضين جل وقتهن منفصلات عن الرجال ، الذين كانوا يقضون يومهم في العمل أو الرياضة (الصيد مثلا) أو في المقاهى التى انتشرت انتشارا واسعا في القرن الثامن عشر ، وكل هذه أبواب من النشاط كانت بطبيعة الحال مغلقة في وجه النساء .

ولم يكن هذا الفراغ قاصرا على الموسرات من نساء الطبقة الوسطى بل تعداه إلى المستويات الدنيا من هذه الطبقة إذ خفت كثير من أعبائهن المنزلية نتيجة لتطور ظروف الإنتاج ، فلم تعد النساء يغزلن في البيوت أو يخزن أو يصنعن الشمع والصابون والجة إذ أصبح شراء هذه الضروريات من السوق أرخص وأسهل (١) .

وقد أثر هذا الجمهور النسائى في اتجاه الرواية تأثيرا لا شك فيه ، إذ اهتم الروائيون بإيراد التفاصيل الدقيقة لحياة أفراد عاديين من أوساط الناس هم أيضا ، ويمكن للقارئ — أو للقارئة — أن يتعرف على نفسه وعلى جيرانه بينهم ، وبرزت أهمية البطلة كمحور للرواية وهى بطلة من لحم ودم تتأبها أحداث تبدو واقعية من الممكن حدوثها لأى امرأة أخرى فى مكانها ، ونرى ريتشاردسون فى روايته الأولى بامبلا يتخذ بطلة للقصة فتاة تعمل خادمة فى بيت أحد النبلاء

(١) لزيادة التفصيل أنظر

ويحاول السيد أن يغويها وهي تقاومه حتى لا يجد مفراً من أن يتزوجها إذا كان يريد لها ، فاذا بهذه الفتاة المتواضعة تشغل القارىء بصراعها ضد سيدها الاستقراطي في مئات من الصفحات سخر منها كثير من رجال الأدب ولكنها أصبحت قرة عين جمهور غفير من القارئات (ويذهبن بنسبة كبيرة من خادمتها المنازل) وأصبحت قصتها حجرة الأساس لصرح ضخم هو الرواية من جين أوستن إلى هنرى جيمس وفلووير وتولستوى .

وإلى هذا الجمهور من القارئات يعزى اهتمام الرواية بالموضوع العائلي domestic أى بموضوعات الحب والخطوبة والزواج والاسرة والميراث وغير ذلك مما يشغل اهتمام المرأة بدلا من الموضوعات البطولية heroic من حروب ومغامرات وغرام خيالى ، كلها موضوعات الرومانس .

وقد كان تدهور المسرح فى القرن الثامن عشر من العوامل المساعدة على ازدهار الرواية ، وهذه أيضاً ظاهرة مرتبطة بسيادة أخلاقيات الطبقة الوسطى ، فقد كانت الطبقة الوسطى النامية من أعدى أعداء المسرح منذ ازدهاره فى عصر الملكة إليزابيث وكان المسرح فى نظر المصلحين الدينيين والاجتماعيين من هذه الطبقة مباءة يجدر محوها من على وجه الأرض وكان إغلاق المسارح فى مدينة لندن من أول مظاهر انتصار كرومويل فى القرن السابع عشر ، وقد عاد المسرح بعودة الملكية إلى إنجلترا فى سنة ١٦٦٠ ، عاد أكثر تبذرا فى نظر التطهريين المزمتمين وأكثر غيا من أى وقت مضى ، وكان كتاب المسرح لا يتورعون عن التفكه بكل ما هو مقدس فى نظر هؤلاء ولذا فقد كان رواده من الاستقراطية اللاهية العابثة ومن عامة الشعب من هواة « الترسو » أما كبار التجار واصحاب الحوانيت والعاملين المجددين فى استغلال موارد البلاد والإثراء مع الاحتفاظ بنصيبهم المرسوم فى ملكوت السموات فكانوا يرون فى ارتياد دور اللهو — كما كان المسرح يسمى حينئذ — رجسا من عمل الشيطان .

وقد أخذت الحكومة تشدد من قبضتها على المسرح فى القرن الثامن عشر وصدر قانون للترخيص فى ١٧٣٧ يحتم استصدار رخصة من الحكومة قبل عرض أى

مسرحية فأقفل عدد من المسارح أبوابه وأتجه بعض كتاب المسرح إلى الرواية ، كان أهمهم هنرى فيلدنج ، الرائد الثالث لهذا الفن الجديد ويعتبره بعض الباحثين أهم المؤسسين لفن الرواية لأنه كان — بعكس ديفو وريشاردسون — أديباً « مثقفاً » أى أنه لقن التراث التقليدى للأدب فى ذلك العصر وكتب الرواية واعياً أنه يسهم فى خلق فن جديد يختلف عما سبقه من فنون ولكن يلتقى معها من بعض الوجوه ، أى أن إسهامه فى خلق هذا الفن الجديد كان واعياً مقصوداً وأنه قد اقتبس من الفنون الأخرى — بما فى ذلك فن التصوير — بعض الملامح التى تناسب هذا الخلق الجديد .

وقد استمر تدهور المسرح مطرداً طوال القرن التاسع عشر وامتصت الرواية كل عبقرية قصصية عرفها الأدب الإنجليزى فى ذلك العصر ، حتى ظهرت له بوادر نهضة جديدة فى أخريات القرن لا مجال لتفصيلها هنا .

يتضح من كل ما سبق أن فن الرواية مرتبط فى نشأته بالطبقة الوسطى فعلاً ، فهل يعنى هذا أن مآله إلى الزوال بزوال سلطان هذه الطبقة وتزعزع مثلها وأخلاقياتها كما يذهب بعض المفكرين ؟ إن الخروج بمثل هذه النتيجة بناء على هذه المقدمات التى أوردناها فى هذا البحث لن يكون إلا من مظاهر التفكير السطحي الذى لا يأخذ فى إعتباره قدرة كل فن من الفنون على التشكل والتغير — تبعاً لمنطقة هو وقوانينه هو التى تنشأ بعد اكتمال نموه ، إذ يصبح مستقلاً عن الظروف المصاحبة لنشأته ، كالمولود إذا خرج من بطن أمه أصبح له كيانه الخاص الذى يدفعه إلى الاستقلال عنها تماماً إذا بلغ سن الشباب .

وفى تاريخ فن الرواية نرى أن هذا الفن الذى اكتمل نموه فى القرن التاسع عشر الذى يمثل ذروة سيادة أخلاقيات الطبقة الوسطى وفلسفتها ، هذا الفن تدرج منذ منتصف القرن الماضى حتى أصبح أداة لنقد هذه الطبقة وكشف الزيف والرياء فى معتقداتها ، وإمعاناً فى هذا الاستقلال ظهر من الروائيين والنقاد من يدخل الرواية فى زمرة الفنون الرفيعة ، أى التى تتمتع بمكانة ثابتة على اختلاف العصور والأزمنة ، وظهر منهم من أدخل عليها من فنون التجريب والتجديد والإهتمام بالبناء والصياغة ما يؤهلها لمثل هذه المكانة فعلاً .

المؤثرات الفلسفية

في قصص فرجينيا وولف (*)

تحتل الكاتبة الانجليزية فرجينيا وولف (١٨٨٢ - ١٩٤١) مكاناً مرموقاً بين المجددين من كتاب القصة في القرن العشرين ، ويقترن أسمها دائماً باسم الكاتب الأيرلندي الكبير جيمس جويس مؤلف قصة أوليس ملحمة القرن العشرين الساخرة ، وكان جويس (١٨٨٢ - ١٩٤١) معاصراً لفرجينيا وولف بأدق معاني الكلمة ، وبالرغم مما بينهما من فرق شاسع في النشأة والبيئة والمزاج بل والثقافة ، فقد أصبح اسمها عامين على مدرسة جديدة في القصة تهدف إلى تصوير الإنسان تصويراً دقيقاً من الداخل وذلك بالاعتماد على ما يسمى بتيار الشعور .

واطلاق اسم (مدرسة) على أصحاب تيار الشعور يعد تجاوزاً كبيراً فلا يجمع هؤلاء الكتاب إلا استخدامهم لتيار الشعور كأداة لتوصيل المعنى إلى القارئ ورفضهم لما حققه قصاصو الجيل السابق عليهم .

ولسوف نقصر حديثنا في هذا المقال على قصص فرجينيا وولف وإن كان لها بجانب الإنتاج القصصي المعروف^(١) مقالات في الأدب والنقد تضعها في مصاف نقاد الدرجة الأولى .

كانت فرجينيا وولف ابنة الكاتب العلامة سيرلزلي ستيفن ، وكان زوجها لينورد وولف — ومازال — كاتباً وناشراً ، وكانت صديقة عدد كبير من المؤلفين

(*) مجلة الآداب : بيروت مارس ١٩٦٢ .

(١) نشرت فرجينيا وولف القصص التالية في أثناء حياتها : الرحلة (١٩١٥) الليل والنهار (١٩١٩) حجرة يعقوب (١٩٢٢) ، مسز دالوى (١٩٢٥) ، إلى المنار (١٩٢٧) ، أورلاندو (١٩٢٨) ، الأمواج (١٩٣١) ، السنين (١٩٣٧) ، كما نشرت لها رواية بعد مماتها سنة ١٩٤١ وتعتبر أكثر قصصها نجاحاً هي بين الفصول .

والنقاد والرسامين ممن لمت أسماءهم في القرن العشرين وعلى رأسهم القصاص ا. م فورستر والرسام روجر فراي والناقد الفني كلايف بل زوج شقيقها التي كانت بدورها رسامة أي أمها كانت تعيش في قلب الحياة الثقافية في إنجلترا ، وكانت ذات حساسية مفرطة وذكاء لماع فكانت شديدة التأثر بالتيارات الفنية والفلسفية الحديثة .

وقد شهد مطلع القرن العشرين في إنجلترا — وفي أوروبا عامة — حركات جديدة في الأدب والفن والفلسفة هزت البناء الأيديولوجي من أساسه ، حتى ليبدو لأعيننا اليوم أن هوة سحيقة تفصل القرن التاسع عشر من القرن العشرين ، كما شهد العقد الثاني من القرن من الأحداث ما زلزل كيان أوروبا : حربا عالمية شاملة فتاكة لا تبقى ولا تذر ، تستخدم فيها أسلحة جديدة فيعم بلاؤها المحارب والمسلم ، ويعد ضحاياها لا بالمئات أو الآلاف بل بالملايين ، وأزمات اقتصادية وثورات عارمة تحتاج جميع ميادين النشاط الإنساني الفكري منها والعمل . وقد يذهب البعض إلى إعتبار العقد الأول من القرن العشرين امتداداً طبيعياً للقرن التاسع عشر ، ولكن الفنانين والفلاسفة ربما انتابهم ارهاصات غامضة بالتغيرات التي تطرأ على أبناء جيلهم لما يمتازون به من حساسية فائقة وبصيرة نافذة ، يشعرون بها قبل غيرهم من المواطنين الذين لا يرون التغير حتى يتراكم ويتضخم فلا تخطؤه عين .

وقد عبرت فرجينيا وولف عن هذه الحقيقة في محاضرة لها أُلقيت في كمبريدج سنة ١٩٢٤ بقولها « لقد تغيرت الطبيعة الإنسانية في حوالى ديسمبر ١٩١٠ » — والطبيعة الإنسانية هي شغل القصاص الشاغل ، يجد دائماً في محاولة تفهمها والامساك بها في قبضته ليقدمها إلى القارئ في إنتاجه القصصي ، وقد ذهب النقاد مذاهب شتى في تفسير كلام فرجينيا وولف هذا ، وفطن بعضهم^(١) إلى أن اختيارها لذلك التاريخ (ديسمبر ١٩١٠) لم يكن اعتباطاً ، فقد افتتح

في ذلك الشهر أول معرض في لندن للرسامين بعد الانطباعيين Post-impressionists وأتيح للإنجليز أن يشهدوا للمرة الأولى أعمال لسيزان وفان جوخ وماتيس وبيكاسو مجتمعة ، وكان كلايف بل أحد القائمين على تنظيم ذلك المعرض ويربط النقاد بين ثورة الرسامين بعد الانطباعيين على سابقهم في ميدان الرسم ، وثورة فرجينيا وولف وأقرانها على مدرسة الطبيعيين Naturalists في ميدان القصة ويمثلهم في إنجلترا جالزوردي وارنولد بينيت و ه. ج. ويلز ، كما أوضحتها في مقالها الشهير عن (القصص الحديث) (١) .

ولم يقتصر التجديد في مطلع القرن العشرين على ميداني الرسم والأدب بل شمل جميع أوجه النشاط الفكري حين ذاك وخاصة الفلسفة ، وقد اشار النقاد إلى تأثر الكاتبة بالفيلسوف الفرنسي هنري برجسون (المتوفى أيضا سنة ١٩٤١) والفيلسوف الأمريكي وليم جيمس (١٨٤٢ — ١٩١٠) فيفيضون في تتبع أثر وليم جيمس في قصص فرجينيا وولف (وغيرها من اصحاب تيار الشعور) ويمرون مر الكرام بالأثر البالغ للفلسفة البرجسونية في أعمالها القصصية — وقد يبدو للقارئ التناقض في جمعنا أثر الفيلسوف الأمريكي مؤلف (أسس علم النفس) (٢) سنة ١٨٩١ ومؤسس البراجماتية ، وأثر الفيلسوف الفرنسي الحيوي في أعمال كاتبة واحدة ، ولكن هذا التناقض الظاهر ينتفي اذا تبين لنا أن اهتمام القصاصة ينصب على الجانب الاستمولوجي من فلسفة كل منهما ، أي على ما يتعلق بنظرية المعرفة ، وقد وجد عامة القراء كثيرا من أوجه الشبه بين تيار الشعور عند جيمس والديمومة Durée عند برجسون ، وإن كان برجسون قد أوضح أن لتيار الشعور معنى سيكولوجيا خالصا بينما استهدف هو بالديمومة هدفا فلسفيا واتجه بها إلى نقد فكرة الزمان المتجانس التي كانت شائعة بين الرياضيين والفلاسفة .

ولسنا هنا بمعرض الشرح التفصيلي لفلسفة كل من جيمس وبرجسون ولسنا

(١) " Modern Fiction " , *The Common Reader*, 1st. Series, 1923.

Principles of Psychology, (1891)

(٢)

من خاصة قراء الفلسفة حتى نستطيع الحكم بما اذا كان برجسون قد تأثر في كتابه بحث في معطيات الوجدان المباشر^(١) الصادر سنة ١٨٨٩ بآراء جيمس التي ضمنها مقالات عديدة والتي أصدرها في كتابه أسس علم النفس الصادر سنة ١٨٩١ ، ويكفي أن نقرر على عهدة الثقات من الزملاء المتخصصين في دراسة الفلسفة أن «قد أجمع بعض النقاد - وفي مقدمتهم وليم جيمس - على أن هذا الكتاب مولف برجسون الكبير في التطور الخلاق ١٩٠٧^(٢) هو أعظم ما ظهر في بداية القرن العشرين كما أنه خير ما كتب برجسون : اذ هو يمثل نقطة تحول هامة في مجرى الفكر الحديث ، فضلا عن أنه فيه قضاء مبرما (فيما يرى جيمس) على النزعات العقلية المتطرفة^(٣) » .

ولم يحدث منذ نشأة الرواية كفن في إنجلترا في القرن الثامن عشر أن تأثر الروائيون بالأفكار الفلسفية المعاصرة كما تأثر قصاصو القرن العشرين ، فقد كان كتاب القصة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر يخاطبون أنصاف المثقفين من أبناء وبنات الطبقة الوسطى الناسئة ، وكانوا يتوجسون خيفة من ادخال الافكار الفلسفية في ميدان القصص الخلاق ، ولكن فرجينيا وولف ومعاصريها من أمثال جويس وهكسلي في ميدان القصة (واليوت وأودن في في ميدان الشعر) هؤلاء جميعا أضافوا إلى تراث الادب الانجليزي ما يسمى بالادب الممتاز High Brow تميزا له عن الادب السوقي الذي لا يتطلب جهدا أو ثقافة خاصة في المتلقي ، ولا يعني هذا أن انتاجهم الادبي صعب عسير الفهم بل يعني أنه يختلف عن إنتاج الطبيعيين من كتاب الجيل السابق عليهم ، إذ يهدف إلى الغوص إلى لب الواقع بدلا من الوقوف عند تسجيل سماته الخارجية ، ولذا يتطلب من المتذوق

(١) Essai sur les Données Immédiates de la Conscience (1881)

(٢) Evolution Creatrice (1889)

(٣) الدكتور زكريا ابراهيم : برجسون ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٥٦ ، ص ٢٧ ، أنظر أيضاً الدكتور محمد فتحى الشنيطى - المعرفة ، مكتبة القاهرة الحديثة ، القاهرة ١٩٥٧ . وليم جيمس مكتبة القاهرة الحديثة ، القاهرة ، ١٩٥٧ .

جهدا ذهنيا إيجابيا وتفتحاً للمشاعر الجديدة مما لا يتأتى للقارئ العادى إلا بالمران على حسن التلقى .

وتأثرت فرجينيا وولف بيرجسون تأثراً شاملاً عميقاً ، يبدو أوضح ما يكون بالنسبة لمبحثين أساسيين من هذه الفلسفة ، وهما فكرة الحدس الذى يسمو على كل ضرب من ضروب المعرفة الاستدلالية ، وتأملاته فى مشكلة الزمان .

الحدس :

والحدس عند برجسون نوع من التعاطف Sympathy « والمعرفة الحدسية جوهرها معرفة مباشرة ، فيها تمزق حجب الألفاظ وشباك الرموز ، لكى نفوح فى طيات الواقع ونغضى مباشرة إلى الحقيقة^(١) » وهذا الحدس البرجسونى ليس مضاداً للعقل (حسب قول شراح فلسفته) بل هو فائق على العقل ويسمو على ضروب المعرفة الاستدلالية وإن كان يستغنى عن مقوماتها ، إذ يستلزم استعداداً عقلياً سابقاً ، ويؤكد : جسون أن الوظيفة الرئيسية للحدس تتمثل فى العيان المباشر للروح بالروح لأنه وسيلة النفس إلى إدراك ديمومتها ، إذ عن طريقه تستطيع النفس أن تترد إلى ذاتها ، وتنعكس على حياتها الباطنة فتتعمقها وتنفذ إلى صميم كيانها الروحى .

والشخصيات فى قصص فرجينيا وولف الشهيرة تجمد دائماً وراء المعرفة ، معرفة النفس أولاً ، ثم معرفة الآخرين وعالم الأشياء من خلال معرفة النفس ووصولها إلى المعرفة وسيلته هذا الحدس أو التعاطف . وتصل القصة إلى الذروة فى لحظة العيان المباشر للروح بالروح أو الرؤيا Vision . ولنضرب لذلك مثلاً قصة مسز دالوى (١٩٢٥) : فى هذه القصة ترسم الكاتبة قطاعاً فى شعور عدد غفير من الشخصيات فى يوم صحو من أيام يونيو بعد انتهاء الحرب العالمية

(١) الدكتور زكريا إبراهيم : المرجع نفسه ص ٣٥

الأولى ، والناس يعودون إلى حياتهم العادية في أيام السلم ولكن تلاحقهم ذكريات الحرب والموت بأشكال مختلفة : شاب يقاسى نوعا من الجنون بسبب ما رآه في الحرب من أهوال ، أعزاء فقدوا أو إختفوا وذكرياتهم تحيا في أذهان بعض الشخصيات حتى وسط المرح ، وبالرغم من الشمس الساطعة وضجيج الحياة يتدفق في قلب عاصمة الامبراطورية .

وتتبع الكاتبة في هذه القصة التكنيك المسمى بعين الكاميرا Camera - eye أى أنها تسلط آله تصوير وهمية على عقل شخصية بعد أخرى لتعطينا صورة لما يدور في ذهن كل من الشخصيات في نفس الوقت ، وتتجمع شخصيات الرواية حول شخصيتين رئيسيتين هما كلاريسا دالوى وسبتيموس سميث ، والأولى سيدة مجتمع وزوجة سياسى نصف ناجح وأم لفتاة فى السابعة عشرة من عمرها ، وهى تستعد لإقامة حفلة فى المساء حفلة قد يحضرها رئيس الوزراء ، والثانى شاب يعانى مرضا عقليا نتيجة لخبراته المؤلمة فى الحرب ، وهو زوج لسيدة أجنبية شابة ، ولا يتعسه إلا الأطباء الذين يريدون أن يفرقوا بينه وبين زوجته ، وتتبع الكاتبة تيار الشعور عند كل من الشخصيتين الرئيسيتين وتسلط الضوء فى لمحات سريعة على من يمرون بهما من أشخاص غرباء أو أصدقاء . وكلاريسا وسبتيموس لا يعرف أحدهما الآخر ويمثلان فى القصة نهريْن منفصلين ولكل منهما روافده المستقلة عن الآخر ، ولا يجمع بينهما إلا أنهما يمران فى نفس الشوارع من المدينة ويسمعان نفس الدقات لساعة بيج بن الشهيرة كما يجمعهما حب الحياة والانشغال فى نفس الوقت بفكرة الموت ، فكلاريسا مصابة بضعف فى القلب ، وسبتيموس يفكر فى الانتحار وينتحر فعلا فى لحظة هلع عند ما يسمع صوت الطبيب قادما — يلقى بنفسه من النافذة مع أنه يحس أن الحياة جميلة وأنه يريد أن يعيش — وتكون كلاريسا فى ذلك الوقت مستاقية للراحة ظهرا — حسب أوامر الطبيب ولا تستريح له هى أيضا — وفى المساء يكون الطبيب أحد المدعوين فى حفلتها ، ويتحدث عما أخره هو وزوجته عن الحضور وهو حادث انتحار أحد مرضاه ، شاب كان فى الجيش أثناء الحرب .

وتجفل كلاريسا ويقول عقلها « آه . . . ها هو الموت في قلب حفلاتي . . . »
ولكن يدفعها دافع ما أن تختلي بنفسها بعيدا عن ضيوفها لتفكر في الشاب
المنتحر ، وتأتيها الرؤيا فتستطيع أن ترى وتفهم بوضوح لماذا انتحر الشاب (مع
أن هذا يبدو سرا غامضا بالنسبة للطبيب ولزوجة المنتحر) وتتخيل كلاريسا أن
ما دفعه إلى الموت هو ثقل الطبيب ، وتعيش أله ولحظة فرعة إلى الهرب بالانتحار
وتعيش تجربة الإنتحار في خيالها كما عاشها :

« كيف يجرؤ برادشو وزوجته على الحديث عن الموت في حفلاتها ؟ شاب
انتحر . وها يقصان نبأه في حفلاتها — يتحدثان عن الموت . قتل نفسه — لكن
كيف ؟ إن جسدها دائما يمر بالتجربة عند ما تسمع بحادثة لأول مرة ، رداؤها
تدب فيه النار ، جسمها يشتعل ، ألقى بنفسه من النافذة ، ارتفعت الأرض
إليه في لحظة ، نفذت فيه أسياخ السور الصدئة عشوائية ممزقة . وهناك رقد
بطرق — طرق — طرق — في مخه ثم اختناق من السواد هكذا رأت ما
حدث . ولكن لم فعلها ؟ » وتفكر في نفسها وفي حياتها الماضية في لحظة
وفي الموت البطيء والفساد يدب إليها وتفهم كيف نجا الشاب من هذا
الأنحلال البطيء .

« الموت هنا تحدى . الموت محاولة للاتصال . . في الموت ضمة عناق ولكن
هذا الشاب الذي قتل نفسه ، هل اتقى بنفسه في الخضم ممسكا بكنزه ؟ لو أن الموت
جاءني الآن لكانت سعادة قصوى ، هذا ما قالتة يوما لنفسها ، وهي تهبط الدرج
مرتدية البياض . أم أن هناك الشعراء والمفكرين . فلنفترض أن قد أصابه ذلك
الهوى وذهب إلى سير وليام برادشو ، طبيب عظيم ، ولكنه يبدو لها وقد اكتنفه
شر غامض ، بلا جنس ولا شهوة شديد الأدب في معاملته للنساء ولكنه يبدو
قادراً على إهانة لا يمكن وصفها — يغتصب الروح — نعم هو ذلك — إذا كان
هذا الشاب قد ذهب إليه وضغطه سير وليام هكذا بقوة ، قهره بسطوته ألا يمكن
أن يكون قد قال إن الحياة أضحت لا تطاق (وهذا ما تشعر به الآن حقاً) مثل

هؤلاء الناس يجعلون الحياة لا تطاق^(١)» ويذكر القارئ هنا لحظة سلطت الكاتبة الضوء على عقل سبتيموس عند زيارته للطبيب « كان سبتيموس يكرر لنفسه: ما إن تقع مرة حتى تجد الجميع فوقك ، هولمز و برادشو فوقك . . يجوبون الصحراء ، يصرخون في الفياض ، يدرون أدوات التعذيب ، الطبيعة الإنسانية لا تعرف الندم^(٢) . فلا يفاجأ القارئ بهذا الكشف الذي ينتاب مسز دالوي فقد سبق أن لاحظ التعاطف في الأفكار بينها وبين الشاب المريض الذي لا تعرفه ولاحظ تماثل مشاعرهما نحو الطبيب ونحو الحياة . وتذكر البطلة أنها قد عانت نفس الفزع ونفس الشعور الشامل بالعجز وأنه لولا زوجها لهلكت — ولكنها نجت أما الشاب فقد قتل نفسه وهي — بطريقة ما — مصيبتها وعارها أن تهوى وتذوب ببطء في جريها وراء الشهرة في المجتمع ووراء نجوم الطبقة الراقية ، وهكذا تصل إلى الرؤيا ، إلى المعرفة بالنفس والمعرفة بالآخر في آن واحد .

وفي قصة إلى المنار (١٩٢٧) نرى رسامة تحاول رسم صورة لمسز رامزي وتفشل في إتمامها وتتركها جانبا ولا تتمها إلا بعد وفاة السيدة بعشر سنوات ، ففي اللحظة التي يصل فيها زوج المتوفاة وابناؤها إلى المنار تدهمها الرؤيا ، إذ « تنظر إلى الصورة فتراها مطموسة ثم (بتركيز مفاجيء) كما لو كانت تراها بوضوح لمدة ثانية رسمت خطأ هناك في المركز وانتهى ، انتهت الصورة . وفكرت وهي تضع الفرشاة جانبا بإعياء شديد : نعم لقد جاءني الرؤيا^(٣) » ويكون في هذا خاتمة القصة .

ولا يعدم القارئ المتفحص لقصص فرجينيا وولف أن يجد أمثلة عديدة تشبه المثالين السابقين ، وتشير بوضوح إلى مركز فكرة الخدس البرجسوني من

(١) Virginia Woolf, *Mrs Dalloway* Hogarth Press, London, 1942, pp 234-6.

(٢) المرجع السابق ص ١٢٥

(٣) Virginia Woolf, *To The Lighthouse* Hegarth Press, London, 1941, p, 319.

إنتاجها القصصى ولعل خير تعقيب على ما سبق هو قول برجسون نفسه في كتابه الفكر والمتحرك : « وإذن فإن الحدس هو عيان مباشر للروح بالروح ، وهنا لا يكون ثمة وسيط ، كما لا يكون ثمة انكسار عبر المنشور الخاص الذى وجهه الواحد هو المكان ، ووجهه الآخر هو اللغة . وهكذا بدلا من أن نجد أنفسنا بإزاء حالات من شأنها دائما أن تستحيل إلى ألفاظ تصبح متلاصقة مع غيرها من الألفاظ نجد أنفسنا بإزاء استمرار غير قابل للقسمة ، استمرار جوهري لجرى الحياة الباطنة^(١) » .

مشكلة الزمان :

والحدس عند برجسون يرتبط ارتباطا وثيقا بمشكلة الزمان كما يعانها القصاص أى إظهار الماضى والحاضر وما حدث قبل وما حدث بعد فى القصة، وقد قال برجسون فى الكتاب السابق ذكره « والحدس الذى نتحدث عنه إنما ينصب أولا وقبل كل شئ على الديعومة الباطنية . فهو إنما يدرك . . . تتابعا هو عبارته عن نمو أو تزايد من الداخل ، أو هو عبارة عن امتداد غير منقطع للماضى فى حاضر من شأنه دائما أن يجور على المستقبل » . ولما كان الحدس عنده هو الشعور فإن إدراكنا للماضى يكون أيضا من خلال الشعور ، ويعبر عن هذا فى كتابه التطور الخالق بقوله « وليس من شك أن ماضينا بأكمله يتعقبنا فى كل لحظة من لحظات حياتنا : لأن ما شعرنا به وما فكرنا فيه وما أردناه منذ طفولتنا المبكرة لا يزال عالقا بنفوسنا متجها نحو الحاضر الذى يوشك أن يتصل به ضاغطا على باب الشعور الذى يريد أن يدعه خارجا .. أجل أننا لا نفكر : إلا بجزء صغير من ماضينا ، ولكننا إنما نرغب ونزهد ونعمل بماضينا كله^(٢) » .

ولعل مشكلة الزمان فى العمل الفنى من أهم المشاكل التى شغلت الكتاب فى فترة ما بين الحربين ، ولم يعد التابع الميكانيكى الذى أرضى حاجات القصاص

(١) ترجمة الدكتور زكريا إبراهيم المرجع السابق ص ٢٣٤ .

(٢) » » » » المرجع السابق ص ٢٥٣ .

التقليدى فى القرن التاسع عشر لم يعد يكفى قصاصى القرن العشرين لأنهم يرون الحياة فى صورة معقدة لم تكن تخطر على بال الجيل السابق عليهم ، وقد ساعدت المكتشفات الحديثه فى علم الفيزياء وعلم النفس على ازدياد اهتمامهم بهذه المشكله إذ وجدوا أن عليهم أن يفرقوا بين الزمن النفسى والزمن الآلى المتجانس ، وزادت نظريات اينشتين فى النسبية وكتب العلماء عن الكون والفضاء وأبعاد الزمان والمكان ، زادت جميعها من تعقيد هذه المشكله فى نظر الفنان المثقف الذى ينفعل بالتيارات الفكرية فى عصره . وتعالج فرجينيا وولف مشكله الزمان بطرق مختلفه فى قصصها الناجحه ولكنها دائماً تصور الماضى من خلال الحاضر الذى يتطلع إلى المستقبل كما قال برجسون .

ولنضرب لذلك مثلاً قصة إلى النار (١٩٢٧) وهذه القصة مكونه من ثلاثة أجزاء أو فصول : (النافذة) و (الزمن يمر) ثم (النار) وفى الجزء الأول تحاول أسرة مسز رامزى أن تقوم برحلة إلى النار المقابل لمنزلهم الصيفى على شاطئ البحر ولا يفلحون فى الوصول إلى النار فعلاً إلا فى الجزء الثالث ، أو بالأحرى يفلح أفراد الأسرة الباقون على قيد الحياة فى القيام بالرحلة وحمل الهدايا إلى عمال النار بعد عشر سنوات من المحاولة الأولى ، وتكون مسز رامزى نفسها قد ماتت فى أثنائها ، كما توفى واحد من أبنائها فى الحرب وتوفيت ابنتها وهى تضع مولودها الأول . والجزء الاوسط (الايام تمر) يمثل جسر الزمن الذى يعبر المسافة بين بدء المحاولة ونجاحها فى النهاية ، وتدور بعض أحداثه فى رأس خادم عجوز جاءت تنظف البيت استعداداً لاستقبال الأسرة بعد سنوات طويلة من الغياب . وفى البيت المغلق المظلم نرى آثار الأسرة التى تركها الجميع فى زيارتهم الأخيرة ، وترى العجوز الواهنة سيدة البيت كما كانت تراها حيثئذ فهذه أمشاطها وملابسها فى كل مكان : « كانت هناك ملابس فى الصواوين ، لقد تركوا ملابس فى حجرات النوم كلها . وماذا ستفعل بها ؟ لقد أكلت العتة ملابس مسز رامزى . يا للسيدة المسكينة . أنها لن تحتاج إلى هذه الملابس ثانية . يقولون إنها ماتت فى لندن ، منذ سنوات وهى العباءة الرمادية التى كانت ترتديها وهى تعمل فى الحديقة (وتحسستها مسز ما كئاب بأصابعها) كانت تراها وهى تقترب فى الطريق

حاملة الغسيل والسيدة منحنية على أزهارها (الحديقة أصبحت في حاله يرثى لها الآن انتابتها الفوضى والأرانب تجري أمامك خارجة من أحواض الزهور) كانت تراها في العباءة الرمادية وبجانبيها أحد الأطفال . وكانت هناك أحذية وشباشب . ومشط وفرشاة تركا على مائدة الزينة ، كما لو كانت تتوقع أن تعود غدا . (قالوا أنها ماتت فجأة في النهاية) . وفي مرة من المرات اعتزمت الأسرة المجيء إلى هنا ثم اجلوا حضورهم ثم جاءت الحرب وأصبح السفر صعبا في تلك الأيام ، ولم يعودوا في كل تلك السنوات ، اكتفوا بإرسال النقود لها ولكن لم يكتبوا ولم يحضروا ، ويتوقعون أن يجدوا كل شيء كما تركوه يا لله . . حتى أدراج مائدة الزينة مملوءة بأشياء كثيرة (وجذبت الأدراج فتحتها) منادبل وأشرطة نعم كانت ترى مسز رامزى وهى تقترب من المرر حاملة الغسيل . كانت تقول لها مساء الخير يا مسز ما كئاب . كانت لطيفة تحبها الخادمت جميعا . ولكن يا لله . . لقد تغيرت أشياء كثيرة منذ ذلك الوقت (أقفلت الدرج) وفقدت عائلات كثيرة أعز أبناءها . إذن فقد ماتت وقتل مستر اندرو ، ومس برو ماتت أيضا وهى تضع طفلها الأول كما قالوا ولكن الجميع فقدوا شخصا ما فى هذه الأيام . وارتفعت الأسعار ولم تعد إلى الهبوط . كانت تذكرها جيدا فى عباؤها الرمادية قالت مساء الخير يا مسز ما كئاب وأمرت الطاهية أن تحتفظ لها بطبق من حساء اللبن فهمت أنها محتاجة إلى الحساء بعد أن حملت تلك السلة الثقيلة طول الطريق من المدينة . تستطيع أن تراها الآن وهى منحنية على أزهارها ، وكشعاع من ضوء أصفر أو كالدائرة التى تبدى فى آخر المنظار المقرب ، باهتة متراقصة بدت سيدة فى عباءة رمادية ، منحنية فوق أزهارها ، وتحركت على جدران حجرة النوم وصعدت مائدة الزينة وعبرت حوض الغسيل أمام ناظرى مسز ما كئاب وهى تعرج وتزك تزيل الغبار وتسوى الأشياء فى أماكنها^(١) .

مسز رامزى هنا ذكرى من الماضى ولكنها موجودة فى القسم الثالث من

القصة عندما يصل زوجها وابنها إلى النار كما أرادت هي منذ سنوات وتحس الرسامة وجودها وينتابها ذلك الحدس ، وترتفع عن عينيها الحجب فتتمكن من إتمام صورتها التي عجزت عن إتمامها طول هذه السنوات .

وفي قصة مسز دالوى تلزم الكاتبة بوحدة الزمان الأرسطية فتقصر أحداث القصة على يوم واحد ولكننا من خلال هذا اليوم الواحد ندرك ماضى الشخصيات ونستشف أيضاً اتجاه المستقبل بالنسبة لهم .

وفي قصة بين الفصول (١٩٤١) تعود الكاتبة إلى التزام وحدة الزمان الأرسطية وتضيف إليها وحدة المكان ، فأحداث القصة تدور جميعها في بيت ريفي بيت أسرة من رجال الأعمال في يوم من أيام الصيف ، صيف سنة ١٩٣٩ قبل بدء الحرب العالمية الأخيرة .

ولا تقع في القصة أحداث بالمعنى المعروف، وكل ما يحدث أن القرويين يقدمون حفلة تمثيلية في حديقة الدار يحضرها ضيوف من القرى القريبة ، وتجمع التبرعات لإجراء إصلاحات في كنيسة القرية ويقدم آل أوليفر (أصحاب البيت) الشاي للضيوف ، وتمر بالقرية سيدة من سيدات المجتمع في سيارة فاخرة وفي ركبها شاعر شاب ، وتقبل الدعوة للبقاء ومشاهدة الحفل ، وتركب الكاتبة على هذا الهيكل البسيط من الأحداث العادية صورة ممتعة للعلاقات بين الأفراد في محيط الأسرة والبلدة ، وتأملات عميقة عن الحياة والموت والحب والكراه وما يشغل بال الإنسانية على مر العصور من عواطف الأفراد ومشاكلهم . ويعكس التاريخ ظلة على حياة هؤلاء الأفراد فالبرنامج التمثيلي الذي يقدمه القرويون يمثل حلقات من تاريخ إنجلترا منذ ديب الحضارة في الجزيرة حتى العصر الحاضر ، وقد لعبت الكاتبة ببراعة فائقة بفكرة قديمة في الأدب الانجليزي (وربما في كثير من الآداب الأخرى) فكرة أن الحياة في هذه الأرض لعبة مسرحية تنفض بعد قليل ، ويقوم الممثلون بأدوار أخرى على نفس المسرح ، وقد عبر شكسبير عن هذه الفكرة في أكثر من موضع في

مسرحة حتى صارت جزءاً من التراث اللغوى والفكرى لكل متحدث بالانجليزية ، ولعل أشهر هذه الأمثلة حديث لبرسبرو فى مسرحية العاصفة أو كلمات مكبث الشهيرة عند ما يعلم بوفاة زوجته « ألا انطفئى أيتها الشمعة القصيرة الأجل . ما الحياة إلا ظل متحرك وممثل (غلبان) يضج ويصخب ساعة على المسرح ثم يختفى صوته إلى الأبد » فهذا البرنامج التمثيلى الذى يقدمه القرويون البسطاء وتخرجه فنانة بوهيمية غريبة الأطوار يصور لنا الماضى من خلال الحاضر فالجمهور يتعرف على الممثلين ويعرف وظائفهم الحالية فى مجتمع القرية كما يرى فيهم التاريخ الذى يصورونه ، فصاحب الحان يقوم بدور رجل البوليس فى العصر الفيكتورى الذى يمثل سطوة القانون فى ذلك العصر ولكن الجمهور يهمس أيضاً أنه مستر بدج صاحب الحان ، وصاحبة محل سجائر تقرر بدور الملكة اليزابث (الاولى)

وتقدم هذه الصور أو الحلقات فى الهواء الطلق أمام الأشجار ، والبقر يرعى خلف الممثلين فالمنظر يمثل العنصر الثابت فى التاريخ : نفس الأرض ونفس الحقول والمراعى منذ فجر التاريخ حتى يومنا هذا وخلف الأشجار آلة جراموفون مختلفة تطن طنيناً متصلاً (وتضبط الايقاع — ايقاع الزمن) ويتناول الضيوف الشاى فى مخزن الغلال الذى يملكه آل أوليفر ، مخزن عتيق يقال أنه بنى منذ مئات الأعوام .

وتتبع الكاتبة الرواية فى خطين متوازيين ، خط يقص تمثيلية التاريخ وما يحدث خلف الأشجار وما يدور فى ذهن مخرجة البرنامج من أفكار ، وخط آخر يتتبع أفكار الجمهور واستجابات أفرادها لما يشاهدونه من تاريخهم ، ويلتقى الخيطان أحياناً عندما ينضم أحد الممثلين إلى صفوف الجمهور بعد أن أدى دوره ويتشعب التياران عندما يتفرق الجمهور فى فترة الاستراحة ويختلط بالممثلين وهم ما زالوا فى ملابس التمثيل فترى الماضى وقد اختلط بالحاضر حتى لا تكاد تفرق بينهما .

ولا يقتصر حضور الماضى فى القصة على البرنامج التمثيلى بكل ما يحمله من معان فلسفية عميقة الغور ولكننا نجد أن الشخصيات دائماً مرهفة الإحساس

بالماضى ، فالعمة العجوز فى أول القصة تقرأ كتاباً فى التاريخ عندما ينتابها الأرق فى الصباح الباكر « فتقضى الساعات بين الثالثة والخامسة (صباحاً) تفكر فى بيكاديلى يوم كانت تغطيها الغابات عندما كانت القارة مكتملة لم يقسمها القنال إلى قسمين منفصلين ، كما فهمت — تسكنها حيوانات ذات أجسام كالفيول وأعناق ككلب البحر . . تتلوى يبطء كما فهمت وربما تعوى أيضاً . . واستغرقت خمس ثوان بالزمن الواقعى ومدة أطول بكثير بزمن العقل كى تفرق بين جريس نفسها وهى تحمل الفناجين الزرقاء على صنية الإفطار وبين الوحش المغطى بالجلد الذى كان يزوم وهو على وشك أن يوقع شجرة بأكلها على النباتات الخضراء التى تغطى أرض الغابة البدائية ، عندما فتح الباب ووضعت جريس الصينية وهى تقول : صباح الخير يا سيدتى » (١) .

ولا يقتصر حضور الماضى فى القصة على التاريخ ، بل إن ماضى الأشخاص أيضاً حاضر دائماً ، ويدرك القارئ ثقله فى تيار شعور الشخصيات خصوصاً كبار السن منهم ، ويمثلون نسبة كبيرة من شخصيات القصة ويكاد حديثهم دائماً يبدأ بعبارة (اذكر) فبعد أن تفيق العمة العجوز من تهويم الماضى البدائى توضح لنا السكاتبة أنها « كانت تميل إلى توسيع آفاق اللحظة بالتحقيق فى آفاق الماضى والمستقبل أو فى شطحات جانبية فى ممرات وحوارى : ولكنها تذكرت أمها ، أمها تفرعها فى نفس هذه الحجرة : لا تقفى مبهورته هكذا يا لوسى ، والا فسوف تتغير الريح . . ما أكثر ما أنبتها أمها فى هذه الحجرة بالذات (ولكن فى عالم مختلف ، كما فتىء أخوها يذكرها) » (٢) .

وفى حجرة أخرى فى الليلة السابقة كان الأخ المسن هو أيضاً يذكر أمه وكيف أهدته نسخة من أشعار يرون فى نفس الحجرة منذ ستين عاماً أو

(١) Virginia Woolf, *Between the Acts* Penguin ed., pp. 10-11.

(٢) المرجع السابق ص ١١

يزيد ، ويذكر ابياتا من شعر ييرون مما كان يحفظ في شبابه .

وإذا كان الماضي حاضراً في القصة بهذه الصورة فماذا عن المستقبل ؟

إن المستقبل يلح على ذهن الشخصيات في صورة سؤال متكرر « وماذا سيحدث الآن ؟ ماذا سيحدث الآن في التمثيلية ، وماذا سيحدث الآن في ميدان السياسة الدولية » (زمان القصة قبيل الحرب العالمية الثانية) وماذا سيحدث الآن لا يعدو أن يكون حلقة جديدة من البرنامج التمثيلي يقوم بها نفس الممثلين وإن ارتدوا لها زياً مختلفاً ، ولا تكاد المسرحية تنتهى حتى تبدأ من جديد ففي نهاية القصة نرى العمه لوسى وهى تختطف قراءة فقرات قليلة من كتاب التاريخ قبل أن تأوى إلى فراشها وتضع علامة فى الكتاب فى الموضع الذى توقفت فيه عن القراءة « ونهض إنسان ما قبل التاريخ وهو إنسان ونصف قرد ، نهض من وضعه المنحنى وأقام من الحجر أبنية ضخمة » وتنسحب العمه العجوز من الحجرة تاركة ابن أخيها الشاب وزوجته الشابه وحيدين لأول مرة فى ذلك اليوم ، ويبدو كل منهما ضحخا فى الظلام المتزايد ولا يبدو من النافذة إلا منظر السماء وإذا بنا فى الليل قبل أن تمهد الطرق وتبنى البيوت ، فى ليل يرقبه سكان الكهوف من مكان عال بين الصخور وسيلعب الزوجان نفس الدور الذى يلعبه آدم وحواء منذ انتصب الانسان البدائى واقفاً على قدميه . وارتفع الستار وتكلما .

صورة البطل فى الرواية الإنجليزية الحديثة *

من الظواهر الأدبية التى تشغل اليوم عددا من الباحثين فى ميدان الأدب الإنجليزى ما طرأ على صورة البطل فى الرواية الحديثة من تغيرات تبدو واضحة فيما نشر من قصص فى السنوات العشر الماضية .

وقد نشر وليم فان أوكونور أستاذ الأدب بجامعة كاليفورنيا بحثا فى هذا الموضوع بمجلة PMLA الأمريكية (عدد مارس ١٩٦٢ ص ١٦٨ — ١٨٤) وهى من المجالات العلمية الخاصة ببحوث الآداب الحديثة . كما أثير الموضوع نفسه على صفحات الملحق الأدبى لجريدة التيمس (عدد الجمعة ١١ مايو ١٩٦٢) وصفحات جريدة سندي تيمس الأسبوعية (٢٨ أبريل ١٩٦٢) وذلك بمناسبة الحديث عن أعمال الكاتب الأنجليزى مالكولم لورى المتوفى عام ١٩٥٧ ، فقد بدأ اسم هذا الكاتب يذيع بين أبناء وطنه أخيرا أى بعد إنقضاء خمس سنوات على وفاته ، مع أنه كان فى حياته معروفا فى فرنسا والولايات المتحدة ، ونشرت له دار بنجوين قصة بدأ كتابتها عام ١٩٣٤ فى المكسيك ولم ينشرها للمرة الأولى إلا سنة ١٩٤٧ وهى قصة تحت البركان Under the Volcano قصص بعنوان إنصت لنا يا إلهى سا كن السموات Hear us O Lord From He ven Thy Dwelling Place .

وقد عرف فيه النقاد تلميذا مخلصا لجيمس جويس ولمدرسة التجريب والصنعة المتقنة فى ميدان الرواية وعقدوا المقارنات بين صورة البطل عنده كفنان مرهف معذب يسير مفتوح العينين إلى مصيره المحتوم ، وصورة البطل السائدة فى الرواية اليوم .

والبحث في موضوع صورة البطل في الفن القصصى شائق متعدد الجوانب يدخل في ميدان النقد والتاريخ الأدبي . كما يدخل في نطاق التاريخ الاجتماعى ، فالأديب في تصويره للبطل فى القصة أو المسرح يعبر عادة عن فلسفة معينة تكمن وراء رسمه للملامح الشخصية . كما تتضح فى توجيهه للأحداث وجهة معينة يخرج منها البطل منتصرا ، أو يسقط صريعا على حسب ضرورات الموقف التى تملئها تلك الفلسفة الموجهة .

والرواية من أكثر الفنون اهتماما بتصوير الانسان فى علاقته بالمجتمع ، فهى فى رأى الكثيرين ملحمة العصر الحديث ، ولذا فان تصوير الشخصيات فيها غالبا ذو دلالة مضاعفة ، والمتتبع لتطور سمات البطل فى الرواية الانجليزية منذ نشأتها فى القرن الثامن عشر حتى يومنا هذا يرى فيها انعكاسا واضحا لما طرأ على المجتمع الانجليزى من تغيرات فى القيم كانت بطبيعة الحال نتيجة لتطورات اجتماعية معينة .

وقد كانت الصورة المسائدة للبطل فى الرواية القديمة هى شخصية شاب ذى خصال حميدة ومزايا تجعله محببا إلى نفس القارىء ، وقد يجمع إليها بعض النزق وطيش الشباب (وذلك فى القرن الثامن عشر) مما يتخذ دليلا على « حرارة دمه » أى صدق مشاعره وبعده عن اللؤم والرياء ، وتبنى حبكة الرواية على خط كفاح الشاب وصراعه لعقبات تقف فى طريقه إلى الحب أو النجاح العملى ، وقد طرأ على هذه الصورة بعض التغير بازدياد التزمى الدينى والرياء الأخلاقى فى القرن التاسع عشر وحذف من صورة البطل عنصر النزق « والدم الدافىء » فأضحى عفيفا تقيا لا تشوب حبه شائبة من شهوة أو جموح ، وشكا القصاص ثاكارى W. M. Thackeray من أن الأديب لم يعد يجرؤ على تصوير شخصية ذكر حقيقى فى قصته ، ولكنه كغيره من كتاب القصة لم يجد بدا من الإذعان لما يفرضه الذوق العام المتزمت ، واختفى من الرواية كل ما يمت إلى الجنس أو الميلاد بسلة كما اختفت من لغة الكتابة كل الألفاظ التى تدل على وظائف الجسد العضوية .

على أن نمط « التحصيل » achievement - أى وصول البطل إلى هدفه - كأساس لبناء الرواية ظل ثابتاً ، إذ يكتمل الشكل أو القلب بتغير حالة البطل المادية (الثراء والنجاح) أو حالته المادية (الزواج) أو كليهما معاً .

ويرتبط هذا النمط ارتباطاً وثيقاً بالفلسفة الاجتماعية السائدة فى ذلك العصر ، من إيمان بالتقدم المطرد وبقدرة الفرد - إذا جد واجتهد - على ارتقاء سلم النجاح درجة بعد أخرى ، لا يعوقه عائق أو تحد من حركته سدود تستعصى أمام ماثرتة وقوة ساعده .

ولعلنا نجد فى شخصية ديك ويتنجتون ، بطل القصة الشعبية الشهيرة خير من يمثل هؤلاء الأبطال فهذا الفتى الذى أتى لندن معدماً شريداً أصبح ذات يوم من أكبر تجارها ثراء حتى لقد انتخبه زملاؤه التجار عمدة لهم ، كما تزوج ابنة مخدومه الرقيقة التى كانت تعطف عليه فى فقره ، وقد وصل ويتنجتون إلى ما حققه من نجاح من خلال قدرته الفائقة على الصبر والاحتمال ، وبسبب أخلاقه الحميدة وطيبة قلبه ، فقد افتدى قطة أراد صاحبها أن يغرقها ، افتداها بالقرش الوحيد الذى يملكه فكانت فاتحة سعادة ونعمة غمرته كما يعرف القراء ولا ريب .

وقد انحسرت هذه الموجة من التفاؤل التى شملت الأدب عامة فى القرن التاسع عشر أمام طغيان قيم الطبقة الوسطى الصناعية ، وما خلفته فى حياة الناس من قبح ومرض ، حتى لقد حصن كثير من الفنانين أنفسهم إزاء هذا الخطر الداهم بالإعراض عن مجتمع لا هم له إلا الجرى وراء الكسب المادى .

وظهر فى مطلع القرن العشرين بطل للقصة من نوع جديد ، يبدو غالباً شاباً مرهف الحس يتذوق الفنون والآداب ، وينفعل بجمال الطبيعة ، يعيش فى غمرة من الحساسية الزائدة ، يؤله أى احتكاك بينه وبين المجتمع ، فيزداد تمسكاً بدنياء الخاصة دنيا الفن والأدب وما خلفته الإنسانية من تراث مجيد ، وهو ينظر مستعلياً بازدياء إلى أفراد ذلك المجتمع الفارق حتى أذنيه فى الجرى وراء المال ، وفتح الأسواق

الجديدة واختراع آلات مستحدثة تزيد من قدرته على هذا النشاط العقيم . و نرى في الوقت نفسه أفراد هذا المجتمع يهملون البطل إهمالا تاما ، ساخرين من قيمه وحساسيته محقرين من شأنه لفقره وقلة نفعه .

ولعل أوضح بداية لهذا التيار الجديد قصة صامويل بتر إنسان من لحم ودم The Way of All Flesh المنشورة سنة ١٩٠٣ وتبعها م . فورستر بروايته الأولى الرحلة الطويلة The Longest Journey سنة ١٩٠٧ .

ومن هذا النوع أيضاً قصة لورنس الشهيرة أبناء وعشاق Sons & Lovers (١٩١٣) وقصة سمرسيت موم أغلال الانسانية Of Human Bondage ١٩١٥ .

ولعل خير هذه القصص جميعاً وأكثرها قيمة من الناحية الفنية قصة جيمس

جويس صورة الفنان في شبابه Portrait of The Artist as A Young Man التي بدأ كتابتها عام ١٩٠٤ ولم يتمها إلا في عام ١٩١٤ ونشرت لأول مرة سنة ١٩١٦ ، ففي هذه القصة يعلن ستيفن ديدالوس (البطل الفنان) صديقه بقراره قائلاً « لن أخدم ما لم أعد أو من به سواء سمي بيتي أو وطني أو كنيسة وسأحاول أن أعبر عن نفسي من خلال طريقة في الحياة أو الفن بما في وسعي من حرية وبكل كياني ، متحصناً بالأسلحة الوحيدة التي أسمح لنفسي باستعمالها : الصمت والاعتراب والدهاء » ويرحل الفنان إذ يختار النفي والاعتراب ، ويختتم جويس القصة ببناء ستيفن إلى ديدالوس الصانع الإغريقي الحاذق في الأسطورة الشهيرة « أبي العجوز أيها الصانع العجوز قف إلى جانبي اليوم وإلى الأبد » . ويعلو على جزيرته كما ارتفع إيكاروس بن ديدالوس إلى الشمس ، وقد يسقط مهشماً كما سقط إيكاروس ولكن ذلك لن يغير من حقيقة طيرانه وسموه إلى الشمس شيئاً .

وفي البحث السابق ذكره يتساءل وليم فان أوكونور عن الأسباب الكامنة وراء هذا التقليد الأدبي الجديد ولا يجد إجابة شافية لسؤاله فيقول :

(م ٣ - الأدب)

« ومن المحتمل ألا نجد جواباً بسيطاً لهذا السؤال ، فهذا التقليد الجديد يعكس شعور الفنان بأنه قد انصرف عن عالم غليظ الإحساس هو عالم الطبقة الوسطى ، وأن هذا العالم قد لفظه تماماً ، وقد سميت هذه الظاهرة بأسماء كثيرة مثل اغتراب الفنان أو أدب المنفى ، وكلما ازداد إهمال المجتمع للفنان ازداد احتقاره للجميع وشعوره بحساسيته المفرطة ، وارتفعت في بعض الأحيان قيمته كشاعر أو قصاص »

على أننا نستطيع أن نؤكد أن هذه الجفوة بين الفنان ومجتمعه في مطلع هذا القرن ترجع ولا شك إلى خيبة الأمل التي منى بها كل ذى عقل حصيف أو ذوق في أكلذوبة التقدم والرخاء التي حمل لواءها مفكرو الطبقة الوسطى طوال القرن التاسع عشر ، وقد كان الفنان الأنجليزى الكبير تشارلز ديكنز من أسبق الروائيين إلى تصوير ما تقوم عليه دنيا المال والصناعة من امتهان لكرامة الإنسان وإهدار لإنسانيته وبخاصة في روايته أيام عصيبة Hard Times التي نشرها عام ١٨٥٤ ولم يحفل بها النقاد كثيراً في عصره وأصبحت اليوم تعتبر من عيون إنتاجه .

وقد صاحب ظاهرة اغتراب الفنان اهتمام كبير بالتجريب في ميدان الرواية ، كما استخدم القصاصون أرقى الأدوات الفنية في جعبة فنان الكلمة من رمز وصورة وظلال للمعنى حتى ارتفعوا بهذا الفن في كثير من الأحيان إلى مرتبة الشعر أى أرقى فنون الكلام . ولم يعد الشكل التقليدى للقصة ينفي بحاجة الفنان في مطلع القرن العشرين ، فقد كان ذلك الشكل مرتبطاً بنمط الصعود الذى يسير فيه البطل حتى يصل إلى تحقيق غايته من الحب والثراء وقد طرحها البطل الجديد وراء ظهره وأصبح يسير على خط آخر هو خط الهبوط إلى قرار التجربة ، إلى قاع الجحيم حيث يصطلى بنار العذاب ثم يرتفع مطهراً من شوائب الزيف والوهم وقد اكتسب صفات من صفات الآلهة وحدها هي القوة في الوحدة والحكمة .

وقد ظهر — بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية — جيل جديد من كتاب الرواية صوروا لنا نوعاً جديداً من الأبطال لا يمت إلى تلك الصفوة المختارة بأى سبب ، كما لاحظ النقاد أن هؤلاء الكتاب الجدد قد طرحوا عنهم كل محاولات

التجريب التي شغلت كتاب القصة في العشرينات ، كما طرحوا عنهم ذلك الاهتمام الفائق بمستوى التعبير وقصروا همهم على تصوير حياة معاصريهم تصويراً اجتماعياً دقيقاً .

وقد تغيرت صورة البطل تغيراً جذرياً فأضحى شاباً « وضيعاً ، يقضى جزءاً كبيراً من وقته في الحانة ، له غراميات متعددة يمارسها في غير تحمس كبير ، يقع في مشكلات مع أسرته ومع رئيسه في العمل ويتشاجر مع صاحبة البيت ، ولم يبق له أثر من مظاهر البطولة القديمة سوى قدرته على كشف الزيف والرياء فيمن يتعامل معهم » .

وهذا البطل أو اللابطل شخصية كوميدية أى أن القارئ لا يشعر نحوه بعطف كبير ، بل إنه ليضحك مما يصيبه من عثرات . وقد ظهر هذا اللون الجديد من الشخصية في نوعين من الرواية في السنوات القليلة الماضية .

النوع الأول : يصور حياة شاب من الطبقة العاملة أو الطبقة المتوسطة الصغيرة ، وقد تدرج في التعليم حتى تخرج في الجامعة وشغل وظيفة فنية (طبيب - مهندس - مدرس بالجامعة) وهذه الوظيفة تنقله من مستوى طبقته إلى طبقة أعلى لا يكن لها أو لقيمها احتراماً كبيراً ، وقد يتزوج فتاة من تلك الطبقة مما يساعده على الترقى وإن زاد من شعوره بالثشت والضياع ، فلا هو قادر على العودة إلى أصل منبته ولا يستطيع التطلع إلى الطبقة الجديدة وتبنى مثاها ونمط حياتها .

وقصة جيم المحظوظ Lucky Jim (١٩٥٤) لكنجزلى ايميس من أوائل هذه القصص وأكثرها رواجاً وايميس مدرس بالجامعة فهو يصور في قصته حياة جيم ديكسون كشاب فقير دخل الجامعة بفضل تفوقه وتخرج فيها أستاذا لتاريخ العصور الوسطى ، ولكن جيم لا يشعر بالانتماء إلى أى من العالمين عالمه الراهن

أو عالم طفولته ، وهو يعيش مع أوهامه وخيالاته حياة غريبة تدفع به إلى مآزق عدة . ولكن الحظ يقف دائماً إلى جانبه .

وقد أصبح جيم ديكسون هذا علماً على الشباب « الصاعد » الذى بقى معلقاً فى الفراغ (لا طال عنب الشام ولا تين اليمين) ، كما أصبح جيمى بورتر بطل مسرحية أسبورن الشهيرة انظر إلى الماضى فى غضب علماً على الشباب الغاضب .

على أن جيمى بورتر صورة مستمدة أصلاً من أحد أبطال هذا القصص الجديد هو تشارلز لملى (Charles Lumley) بطل قصة أسرع فى النزول **Hurry On Down** (١٩٥٣) للكاتب جون وين .

وتشارلز لملى شاب من أصل عمالى تخرج فى الجامعة ولكنه لم يجد فى نفسه حافزاً إلى « الارتقاء » إلى الطبقة الوسطى ، وفى الوقت نفسه يعوقه تعليمه الجامعى عن كسب عيشه بالعمل اليدوى فينحدر من عمل تافه إلى آخر أتفه منه (منظم شبابيك تمورجى ، سائق سيارة خاصة الخ . .)

أما النوع الآخر من هذه القصص فيمثل حياة طائفة من الشباب من أبناء الطبقة العاملة يجدون العمل المريح ولا يتعطلون يوماً ولكنهم لا يجدون فى العمل لذة ولا معنى ، ويعيشون فى خلاف دائم مع المحيطين بهم لا عن عقيدة أو قيم معينة بل لأنهم أصيبوا بمرض العصر ، وهو النفور من السلطة ومن أسر النظام الجامد للحياة الذى تفرضه آلة الحياة الحديثه .

ومن هذا النوع روايتان شهدت لهما القاهرة إخراجاً سينمائياً جيداً هما قصة مساء السبت وصباح الأحد - **Saturday Night and Sunday Morning** ١٩٥٩ ومؤلفها آلان سيليتو . وكذلك قصة مكان فى القمة **Room At The Top** ١٩٥٧ ومؤلفها جون برين .

وفي القصة الأولى يصور الكاتب حياة عامل شاب بدعي آرثر سيتون ، يعيش في مدينة صغيرة يكسب أجراً طيباً ولكنه يزدري أى نوع من السلطة يتمل من سلطان الحكومه ورئيس العمل وأهل البيت وهو يخرج من مشكلة ليقع في أخرى .

أما القصة الأخرى فتصور حياة فتى ذكى من أبناء الطبقة العاملة يكره الفقر وما جر على أهله من مصائب وقد صمم على الصعود بأى ثمن ، يتعرف بابتنة رجل من كبار رجال الأعمال ، ويوقعها في حبه حتى إذا حملت منه اضطر أبوها إلى أن يزوجه ابنته ويرفعه إلى طبقته . وفي هذه الأثناء يكون جو لا مبتون (اسم البطل) قد وقع في غرام امرأة تكبره بسنوات ، تستسلم للموت في حادثه إذ تعلم بعزمه على الزواج من الفتاة الغنية الغريرة . ويصل الفتى إلى القمة ويتزوج ابنة السيد الغنى وهو محطم النفس ملئ بالمرارة والشعور بالذنب ، ولعل هذه هي الصورة الحديثه لقصة ديك ويتنجون الشهيرة فنوع « الوصول » واحد في الحالتين ولكن شتان بين المضمون في القصتين .

ولما كان هؤلاء القصاصون المعاصرون لا يهتمون كثيراً بعنصر الصنعة فى قصصهم ، بل يتخذون من الرواية مرآة صريحة لتصوير المجتمع تصويراً مباشراً ، وهم ينتمون فى الغالب إلى الطبقة التى يصورون حياتها ، فقد اهتم النقاد بصفة خاصة بصورة البطل فى قصصهم واعتبروه تصويراً واقعياً لجيل من الشباب هو نتاج دولة الكفاية Welfare State التى أتاحت فرصة العمل والتعليم أمام أبناء الطبقات الدنيا (هذا بدون القضاء على نظام الطبقات) وقد تبين بعضهم هذه الحقيقة للوهلة الأولى منذ نشر كنجزلى إيميس جيم المحفوظ عام ١٩٥٤ فكتب سمرسيت موم فى عدد الكريسماس من جريدة السنداى تيمس ١٩٥٥ يقول :

« ان جيم المحفوظ رواية فذة ، وقد مدحها كثيرون وقرئت على نطاق واسع ، ولكن لا يبدو أن أحداً قد لاحظ دلالتها الخطيرة بالنسبة للمستقبل

فقد قيل لى إن أكثر من ٦٠٪ من طلبة الجامعة يدخلونها اليوم على نفقة الدولة ، فهذه طبقة جديدة تظهر اليوم على مسرح الأحداث ، إنها البروليتاريا ذات الياقات البيضاء . إن مستر كنجزلى إيميس قصاص موهوب ، دقيق الملاحظة يقنعك عمله بأن الشخصيات التى يصورها بهذا النجاح تمثل فعلا الطبقة التى تشير إليها القصة . إنهم — كما تصورهم الرواية — لا يدخلون الجامعة لينهلوا من الثقافة بل ليحصلوا على وظيفة فإذا وجدوا الوظيفة أهملوها ، وهم لا يعرفون آداب السلوك ويفشلون فى مواجهة أبسط المواقف الاجتماعية ، إذا احتفلوا بمناسبة ما لم يجدوا وسيلة للاحتفال سوى دخول حانة وشرب ستة أقداح من البيرة ! هم حثالة لا يعرفون العطف أو الشفقة أو الكرم ، لئام يضمنن الغبطة والحسد ، يكتبون خطابات غفلا من الإمضاء لمضايقة زميل أو يتلصصون على حديث تليفونى لا يعنيتهم فى شيء . وسيتخرجون يوما فى الجامعة فيعود بعضهم إلى طبقته المتواضعة ، ويتردى عدد آخر فى الشراب أو الجريمة فيدخلون السجن ، أما الغالبية فيصبحون مدرسين يشكون النشئ ، أو صحفيين يقودون الرأى العام ، وقد يدخل عدد منهم البرلمان فيصبحون وزراء يحكمون البلد ، وأعتبر نفسى مخطوفاً لأننى لن أعيش حتى أرى ذلك اليوم .

وقد رد عليه العالم الأديب تشارلس سنو على صفحات تلك الجريدة بعد أسبوعين مدافعاً عن هذا الشباب الجديد ، مؤكداً أن لا فرق بينهم وبين الشباب الجامعى من أبناء الجيل الذى سبقهم . وكل ما فى الأمر أن الشاب من أبناء الطبقة الوسطى الصغيره كان اذا واثاه النجاح توقع أن يطرد نجاحه حتى يصبح فى مصاف الأثرياء . وختم دفاعه قائلاً : « إن جيم المخطوظ — إذ يبدأ حياته بدون رأس مال — لن يجمع فى يوم من الأيام قدراً من المال يمكنه من تغيير مستوى معيشتة ، إنه لن يجوع أبداً ، ولكنه أيضاً لن يرتفع ارتفاعاً محسوساً ولن يورث أبناءه مالا من بعده . . إنها النتيجة

غير متوقعة لمجتمع الكفالة أن تزداد الأنماط الاجتماعية تصلباً لا مرونة ، إن الشبان من شخصيات إيميس يسخرون من هذا الموقف ، ولكنهم أحياناً يشعرون كأن الموضوع لا يعنيتهم ، شأنهم في ذلك شأن كل من يجد نفسه محصوراً في مجتمع متصلب الحدود والأنماط ! » .

وتوالى تعليق الباحثين على هذه الظاهرة الجديدة ولاحظ كثيرون أن هذه الشخصيات لا تتحير ولا تتحمس لما قد يخرج عن دائرة نفوسها الضيقة وأن الصفة الغالبة عليها هي « عدم المبالاة » وسلم الجميع بالحقيقة الواقعة وهي أنهم نتاج عجيب لذلك النظام الاجتماعي الذي طبقتة حكومه العمال إذ وليت الحكم بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية ، ولم تغير حكومة المحافظين من أسسه وإن قصت كثيراً من حواشيه وأطرافه ، ولكن أحداً من هؤلاء الكتاب لم يعن (فيما أعلم) بتعمق الأسباب التي أدت إلى أن تسفر تجربة مجتمع الكفاية الذي قضى على العوز والبطالة عن هذا النسل التافه الضائع من الشخصيات .

ولعل السبب في ذلك يرجع إلى أن التجربة لم تقض على نظام الطبقات فقد ازداد الاغنياء ثراء واستعلاء . وما زالت الثقافة الرفيعة التي تحتضنها الجامعات وأجهزة العلم ، تمثل ثقافة الطبقة العليا من المجتمع .

أما الطبقة الدنيا وهي الأغلبية الساحقة فقد قضى التعليم العام ووسائل الإعلام الذائعة من صحافة وإذاعة وسينما ، قضت على جذور ثقافتها الشعبية المتأصلة ، ولم تقدم لها إلا ثقافة سطحية لا تمت إلى تراث الفنون التقليدية بسبب .

واعترفت وسائل الإعلام هذه بذلك الإنقسام في ثقافته المجتمع الإنجليزى فرأينا برامج الاذاعة البريطانية تنقسم إلى برنامج عام وبرنامج خفيف لا يكاد إرساله ينقطع وبرنامج ثالث هو برنامج الخاصة المثقفة ، وظهر من الصحف أيضاً نوعان : نوع تقرأه الخاصة أو « أهل القمة » ونوع تقرأه العامة .

فجريدة التيمس تعلن عن نفسها بهذه العبارة :

« هل تريد مكاناً في القمة ؟ أهل القمة يقرأون التيمس » ويصور الإعلان مهندساً أو قاضياً أو أستاذاً يحمل هذه الجريدة . ومظاهر هذا الانقسام كثيرة لا تعد ، وتشمل جميع أبواب الثقافة وألوان الفنون .

إن هذه الظواهر الأدبية التي خرجت اليوم من مجال الجدل النقدي إلى ميدان التاريخ الأدبي والاجتماعي لظاهرة جديدة بالدراسة، لما قد تحملها في طياتها من دورس يمكن لمجتمع ناهض كمجتمعنا أن يفيد منها .

د . هـ . لورنس ... من رسائله *

ما زال الاهتمام بنشر الرسائل الخاصة لمشاهير الكتاب والفنانين من أهم مظاهر النشاط الثقافي في الغرب ، ولا تكاد الصفحات الأدبية في الجرائد والمجلات الإنجليزية تخلو يوماً من عرض لمجموعة رسائل بعض النابهيين من أساطين السياسة أو الأدب ، أو إعلان عن ظهور طبعة جديدة لمزيدة لرسائل قديمة سبق نشرها ، وتعتبر رسائل الكاتب جزءاً مكملاً لمجموع إنتاجه ، يرجع إليه الباحث المتخصص لتحديد الظروف التي كتب فيها أعماله أو لاستقصاء الأصول الفجة لأفكار تظهر مكتملة في كتاباته ، كما تفيد فائدة كبرى في قطع الشك باليقين عند الاشتباه في صحة نسبة عمل من أعماله المغمورة ، إلى غير ذلك من أبواب الانتفاع بالرسائل في البحوث الأدبية مما تقصر عن حصره في هذا المجال .

ولست أعنى هنا تلك المدبجات من أدب الرسائل التي يكتبها أصحابها بنية أن يدفعوا بها يوماً إلى المطبعة فإذا بالرسالة في الواقع مقال متنكر ، إنما أعنى تلك الرسائل الحقيقية التي يبعث بها الكاتب إلى صديق أو زوجة أو حبيبة أو ناشر أو مدير بنك يصرف شؤنه ، إلى غير ذلك من أوجه المراسلة التي يقوم بها أي فرد من أفراد المجتمع ، ثم إذا بالأديب يذيع صيته فتصبح لرسائله قيمة قد لا يظن لها صاحب الرسالة أحياناً ، وإذا الباحثون بعد مماته — أو في حياته — يبدأون في جمعها والناشرون يتكالبون على نشرها لأنهم يدركون مقدار ما تلقاه من رواج لدى القراء . فمن منا لا تتطلع نفسه إلى صحبة أديب كبير عن قرب ومعرفة عاداته الخاصة أو قراءة ما سطره قلمه ذات يوم إلى رفيقة صباه أو حائك ملابسه أو دائنيه ؟ وقد يصبح اكتشاف حزمه من رسائل قديمة في قاع صندوق

عمة عانس أو في مخلفات مرابي مغمور حدثا تهتز له الأوساط الأدبية في أوربا وأمريكا ، إذ تهافت المكتبات العامة والخاصة على اقتناء مثل تلك المخلفات ، وقد يدفع المزايدون ثمننا لخطاب من خطابات شاعر ما أضعاف أضعاف ما قبضه يوما ثمننا لنشر عين من عيون انتاجه ! .

ومنذ أسابيع أصدرت دار هيمان للنشر بلندن مجموعة ضخمة من رسائل الكاتب الأنجليزى دافيد هربرت لورنس المتوفى سنة ١٩٣٠ ، وقد ظهرت هذه المجموعة القيمة في جزئين^(١) يربو عدد صفحاتهما على ١٣٠٠ صفحة من القطع الكبير ، وتحتوى على ما يزيد على ١٢٣٠ خطابا جمعها وبوبها الأستاذ هارى . ت . مور الذى صار اليوم متخصصا فى الترجمة للورنس وفى نشر أعماله .

وليست هذه هى المرة الأولى التى تطبع فيها رسائل لورنس ، فقد سبق أن نشر الدوس هكسلى كتابا يحوى قرابة ثمانمائة خطاب كتبها لورنس ، وكان ذلك بعد وقاته بعامين أى سنة ١٩٣٢ (وأعيد طبعها سنة ١٩٥٤) وقدم لكتابه بمقدمة لفت فيها الأنظار إلى القيمة الفنية لهذه الرسائل — كما نشرت « فريدا » زوجة لورنس إحدى وتسعين رسالة كتبها إليها وإلى أفراد أسرتها وهذا فى كتابها عنه **لست أنا بل الريح** . كما نشرت شقيقته « آدا » عددا من رسائله فى كتاب عن لورنس فى شبابه . ونشر كثير من أصدقائه وحواريه فى أوروبا وأمريكا ذكرياتهم عنه وضمنوها رسائله إليهم ، ونشر الأستاذ هارى . ت . مور نفسه مجموعة رسائل لورنس إلى الفيلسوف الأنجليزى برتراند راسل إبان الحرب العالمية الأولى يوم اشتراك الاثنان فى إظهار سخطهما على الحرب ثم اختلفا ودب بينهما الشقاق بعد أحلام عريضة (من جانب لورنس على الأقل)

The Collected Letters of D.H. Lawrence, edit Harry T. Moore, (١)

2 vols, London. Heinmann, 1962.

عن ثورة تخلص الانسانية من آفة الحرب والمال ، وفقد الفنان ثقته في برتراند راسل ورأى في وسائله لمكافحة الحرب بالعصيان وجهها آخر من أوجه الحرب ! ...

ففي رسالة إلى برتراند راسل بتاريخ ١٢ فبراير سنة ١٩١٥ يقول القصاص :

« أنى أكتب لأقول لك يجب أن نبني على أساس متين من حرية العيش لا مجرد حرية الفكر .

يجب أن نبحث عن مقياس جديد لكل حياتنا اليومية غير مقياس المال ، يجب أن نتحرر من المشكلة الاقتصادية إذ يجب أن تصبح الحياة الاقتصادية وسيلة إلى الحياة الفعلية ، يجب أن نجعلها كذلك فوراً .

لا بد أن تقوم ثورة في الدولة تبدأ بتأميم جميع الصناعات ووسائل المواصلات والأرض بضربة واحدة — وعندئذ يحصل كل إنسان على أجره سواء كان مريضاً أو سليماً أو مسناً ، وإذا حدث ما يعوقه عن العمل فسيحصل على أجره أيضاً . ولن نعیش في خوف من الذئب — لن يخشى أحدنا — رجلاً كان أم امرأة — الذئب المتربص بالباب ، فالذئب قد مات . . .

هذا هو حل المشكلة الاقتصادية في الوقت الحالى ، أما الملاك المخلوعون فيقبضون دخلاً مناسباً — ولا تعويض عن رأس المال — لمدة قل خمسين سنة .

لا بد أن تفعل شيئاً من هذا القبيل ، إذ لا فائدة من الحديث عن تحرير روح الإنسان إذا كان حذاؤه قد ضاق حتى أعجزه عن المشى ، وستظل كل مثلنا هراء ورياء حتى نكسر قيود المال ، فمن المخجل أن نرى المارد المشدود إلى صخرة النظام الرأسمالى الصناعى الحديث يعلن أن روحه طليقة في حين أن الطيور مصاصة الدماء تهش كبده بلا رحمة ، إنى أخجل من الكتابة حقاً عن حب عارم لإخى الإنسان ، لا يليق بنا اليوم إلا الهجاء ، وما عدا ذلك

فكذب — إلى أن نتحرك ، ونفعل شيئاً نخلص به أنفسنا من تلك الصخرة ، ولذا يجب أن تقوم ثورة فعلية لتحرر أجسادنا فلم تخلق أبداً روح حرة في جسد مكبل — كذب — قد تكون روحاً مستسلمة ولكن الروح المستسلمة ليست حرة ولا طليقة . .

وقد دب الشقاق بين الرجلين العظمين كما أسلفنا وتبادلا الاتهامات وسخر كل منهما من آراء الآخر وغرق لورنس في متاعبه الخاصة التي جرها عليه زواجه من سيدة ألمانية (تكبره بأعوام هجرت زوجها وأطفالها الثلاثة أو الأربعة من أجله) ومصادرة السلطات لقصته قوس قزح ، ولم يعد يفكر في خطوات عملية للثورة بل في الهجرة إلى أمريكا هرباً من جنون الحرب الذي يعم بلاده .

وبعد عام نراه يبعث برسالة رقيقة إلى برتراند راسل يسترضيه فيها قائلاً :

« ألا زلت غاضباً مني ؟ »

ويحاول أن يستبقي العلاقة على مستوى شخصي لاعلى أساس كفاح مشترك ، ولكن يبدو أن راسل لم يرد عليه ولم يعجبه قول لورنس :

« لقد استأجرنا كوخاً صغيراً بخمسة جنيهات في السنة سنعيش هنا حياة رخيصة لأن أماننا أيام فقر شديد ، ولكن الموقع جميل ، فوراءنا التلال بصخورها الرمادية من الجرانيت ، وتحتنا البحر الواسع ، ونحن هنا « على حريتنا » وأظن أننا نستطيع أن نعيش مغمورين وسعداء كمخلوقات الكهوف ، ألا تأتى إلينا في كورنوال وتنزل في مزرعة — تعال حقاً .

يجب أن نتعلم أن نعيش سعداء ، وألا نحملها فالعالم القديم لا يتداعى إلا إذا دفعه الجديد جانباً بلا مبالاة ، ومن المؤكد أن الدنيا الجديدة ستكون لطيفة ، فلنقض وقتاً طيباً معاً ريثما يندك العالم القديم على نفسه . فلا فائدة من الانشغال به لأنه لا شيء يولد بالتفكير ، وما يولد يأتي بنفسه وليس في وسعنا إلا أن نمنع أنفسنا من التدخل في أمر هذا الميلاد الجديد .

نحن الآن لا تفكر إلا في الاستقرار في كوخنا الصغير وتأثيره وما إلى ذلك — وفيما بعد نستطيع أن نرقص مع الربيع ... قريباً جداً » ...

وكان هذا آخر خطابه إلى راسل . إن كل رسالة في هذه المجموعة الضخمة تستوقف النظر وتفري بالترجمة أو على الأقل باقتباس فقرات منها .

لقد قال الدوس هكسلي يوماً في تقديمه لرسائل لورنس :

« هذه الرسائل جميلة ومشوقة في حد ذاتها ، وإلى جانب ذلك فهي بالغة الأهمية باعتبارها وثائق عن حياة لورنس ، ففيها كتب لورنس حياته وصور نفسه بقلبه ، وقليل من الناس من يعطى من نفسه في رسائله قدر ما أعطى لورنس ... إن هذه الرسائل تصور لنا لورنس في حياته اليومية فنراه في جميع أحواله ونلاحظ تغير مزاجه وحالته الشعورية بتغير المرسل إليه ، إذ كان كيف نفسه بحسب متلقى خطابه ، فنراه في رسالة مرحاً إلى أقصى درجة لأنه يعلم أن هذا ما ينتظره منه مرسله ، وفي رسالة أخرى يلبس لبوس التفكير الجاد ، وفي ثالثة يتخذ لغة الرؤيا والنبوءة ، وأثناء قراءتنا لرسائله نتبع المناظر التي يراها ويصورها حية نابضة ، ونرقبه أثناء الحرب (العالمية الأولى) فنأنا ذاتياً وحيداً يخوض معركة يائسه ضد كابوس الحقائق الواقعة وضد كل « ما لقيصر » ، يناضل ويخسر حتماً ، ثم نصحبه بعد الحرب وهو يجوب آفاق الأرض باحثاً في كل قارة عن صحراء خارجية تعادل القفر الذي ينطوى تحت جوانحه وينتفض بأصوات النذير عالية ، أو باحثاً عن جماعة إنسانية تشعره بالانتماء إليها ، نراه ينجذب إلى أخوانه من البشر ثم إذا به يزور عنهم ، نراه وقد صمم على أن يرغم نفسه على علاقة ما يمجتمعه ثم إذا به يغير رأيه ويترك حبله على غاربه كما تطوح به ظروفه أو ميوله .

وفي النهاية وقد اشتد به المرض نرى سحابة قائمة من الحزن ، ذلك الحزن الفظيع الذي كتب منه قصائده أشواك ثم الرجل الذي مات » .

ولعل هذه الفقرة المختصرة من كلام الدوس هكسلى خير تلخيص لحياة لورنس كما تبدو من رسائله سواء فى ذلك المجموعة المنشورة عام ١٩٣٢ أو المجموعة التى بين أيدينا . ففى الرسائل خير ترجمة لحياة هذا الفنان الفذ الذى عاش حياته الفريدة لفنه ولما يسميه النقاد برسائلته . وكانت معرفته تجربة مثيرة لكل من أتيح لهم الاتصال به ، وأثار فى نفوس معارفه وقرائه أشد المشاعر تطرفاً ، كالحب المفرط أو الكراهية البالغة ، الإعجاب الكبير أو المقت الشديد .

ود . ه لورنس من الكتاب الذين ذاع صيتهم فى مصر فى السنوات الأخيرة وخاصة بعد قضية روايته عشيق لادى تشاترلى على أن هذه القصة ليست أهم إنتاج لورنس كما أنها ليست من خير ما كتب ، وكل ما يميزها أنها أجراً ما كتب من قصص ، ولو اعتمدت شهرة لورنس الأدبية على هذا الكتاب وحده لما وجد مكاناً فى مصاف العباقرة من الكتاب الذين لايجود بهم الزمن إلا شحيحاً ، وقد كتب لورنس عشرات القصص الطويلة والقصيرة ، ونظم الشعر وأسهم فى كتابة النقد والرحلات وكان إنتاجه غزيراً فقد كان يعيش لقلمه وبقلمه حتى كاد يموت جوعاً .

ولا تقتصر أهمية هذا الكاتب على أنه كان « نبي الجنس » كما يحلو للبعض أن يصوره ، فقد كان يرى فى نفسه « نبي الحياة » ثار على كل عناصر الدمار والخراب فى المجتمع الصناعى الحديث وكان يرى فى مراكز الصناعة والتعدين بثوراً تنتشر على الأرض وتشوه وجه الخليقة . وكان يرى فى نشاط الرأسمالية الدائب وتوسعها وتقدمها نشاطاً عقيماً يعتصر حيوية الإنسان الذى أصبح أسير عبودية من نوع جديد هى عبودية الآلة والشياطين من ملاكها تجار العربات والقاطرات وتجار السلاح والموت المدمر .

ولد لورنس فى ضاحية صناعية ، وكان أبوه من عمال المناجم ، وعاش طفولته

يهرب من هباب المداخن إلى خضرة الحقول والأشجار وإلى البحر الصاخب ،
ويحلم بمزرعة يفلحها ويعيش على إنتاجها ، في أمريكا أو في أستراليا أو في أى
بقعة من بقاع العالم . ومن هنا كانت قيمة الجنس في أدبه لأنه الأداة الأولى
للخصب ، للحياة — وها هو لورنس — يتحدث في إحدى رسائله عن إحدى
محاولاته لتنفيذ تلك الخطة الحبيبة إلى نفسه ، وهى رسالة إلى ماري كنعان ^(١)
مؤرخة من إيطاليا في ١٢ فبراير سنة ١٩٢١ :

« . . . لقد تعبت من إيطاليا ومن أوروبا كلها ، وتعلمين أن مسز تريشر
عرضت علينا مزرعتها على بعد أربع ساعات من نيويورك وساعتين من
بوسطن وهى مزرعة جميلة ومهملة. أريد أن أذهب إلى أمريكا — يمكنى
نشر أعمالى بسرعة هناك — وخطتى أن أذهب إلى تلك المزرعة ثم أكتب
للأمريكيين وأحاول أن أفلح المزرعة وقد يذهب معى فنشزو وزوجته
لهذا الغرض لو دعوتها فها يتوقان إلى الهجرة — وهى مزرعة بكر مغطاة
بالتلال والغابات وصالحة لزراعة الفاكهة ، وفيها بيت خشبي قديم ، وأرجو
إذاً كان هذا ممكناً أن تأتى أنت أيضاً وبنى لك بيتاً صغيراً ثم تتولين أحد فروع
العمل فهذا ما ولدت له حقاً لاللمعيشة فى شقة والضياع فى مونت كارلو .
أما أسوأ ما فى الموضوع فهو أننى فى حاجة إلى مائتى جنيه فهل تقرضيننى
إياها بربح قدره خمسة فى المائة وسأدفعها بأسرع ما أستطيع . ولم أكن
لأطلب منك هذا المبلغ لو كان فى استطاعتى أن أستغنى عنه . وهذا ما أرجو
ولكننى أود أن تقولى لا أو نعم حتى أعد خطتى .. » .

وفى الخطاب التالى نرى لورنس يعلن عن فرحته الزائدة لأن ماري كنعان
وافقت على أن تقرضه المبلغ ، ونرى الخطة وقد اتضحت وزادت تفصيلاً فهو
يكتب لها بتاريخ ٢٤ فبراير ١٩٢١ خطاباً يقول فيه :

(١) صديقة فنائه كانت زوجة جيمس بارى الكاتب المسرحى ثم انفصلت عنه وتزوجت
جلبرت كنعان القصصى .

« . . وأرجو أن نبهر في أواخر مايو ، تضوري حالتنا والحدة التي نضع بها الخطط .

في نيتنا أن نبدأ باقتناء غرة واحدة وغرس شجيرات الفاكهة — نعم سيكون من الصعب الوصول إلى هناك بالمبلغ الموجود ولكننا سنتصرف ، وأرجو مخلصاً أن أتمكن من كسب بعض الدولارات — ثم نرسل إلى فنشزو وزوجته ليحضرا ونزرع أشجار خوخ ونشتري بقرتين وعربة فورد قديمة لنقل الانتاج إلى السوق — ونقيم هناك بصفة دائمة — وإذا أفلحنا فآمل أن تحضري في الربيع القادم وبنى لك بيتاً صغيراً . . وأرجو أن تكوني مستعدة لتولي فرع من فروع العمل في المزرعة فراولة — نحل — مربى .

تقول مسز ثريشر أن المنطقة في غاية الجمال وفي المزرعة نهيرات وغابات — لو كان لنا رأس مال نبدأ به ! على أية حال ربما يكون البدء من لا شيء أكثر متعة وسأحاول . . »

ويبدو أن المشروع فشل من أوله لسبب لم يذكر في الرسائل ، ففي الرسالة التالية (بتاريخ ٢ مارس ١٩٢١) وكانت إلى كوتليانسكي (وهو ناشر وصديق من لندن) نرى لورنس يعزى بنفسه بالحديث عن جمال المنظر في إيطاليا وينظر إلى خططه نظرة أكثر واقعية :

« . . لشد ما سئمت السياح ، تاورمينا (البلدة التي يسكنها) تفص بهم ولكن هناك أسوأ من البريطانيين ، وهم أهل اسكنديناوة فمنهم هنا في هذه القرية في الوقت الحاضر على الأقل ستمائة من « أعمدة المجتمع » يا لفظاعتهم وجشعهم ، أنهم هاربون من الضرائب في بلادهم . .

لقد مللت الناس جميعاً — من أي صنف كانوا — ولكن البيت هنا لطيف والدنيا حولي خضراء مزدهرة والشمس تشرق لماعة فوق البحر وإتنا (البركان) تغطيه الثلوج الكثيفة — جميل عليه إشراقة عجيبة كأنها هالة

من فجر الحضارة الاغريقية ، ولكن الشوق إلى الرحيل يستبد بى أحيانا وأفكر فى أمريكا ثانية . ولكن ما أكثر ما حلمت — وعقد الأيجار هنا حتى آخر أبريل ، ولى أن أمكث سنة أخرى إذا أردت ولا يكلفنى إلا ٢٥٠٠ ليرة — والبيت جميل ومنفرد وحوله أرض واسعة منحدره ومزروعة فى مدرجات — أنى أحب بيتى هذا ..»

وهو فى هذا الحلم الذى راوده كثيرا وحاول تحقيقه مرات عدة يبحث لنفسه عن البرء فى الالتصاق بالأرض والدخول فى دورة الخصب المتجدد التى تمر بها الطبيعة على مدار الفصول كما فعل بالشخصيات السعيدة أو قل الراضية المكتملة فى قصصه .

وقد تعلق نفسه بهذا الأمل منذ سنة ١٩١٥ عندما عزم على الرحيل إلى فلوريدا هربا من هستيريا الحرب وأملا فى حياة جديدة مما عاش عمره يحلم به وكان — فيما يبدو من رسائله — على وشك الرحيل ، يكتب لأصدقائه قائلا سنبحر يوم الأربعاء القادم الخ . . ثم كانت صدمة مصادرة قوس قزح وكانت المرة الأولى التى يتعرض فيها لهذه التجربة فبقى فى إنجلترا ليدافع عن الكتاب ويستنجد بالأصدقاء من ذوى النفوذ وبالجمعيات الأدبية لأن الناشر لم يهب للدفاع عن الكتاب .

وقد توالى الضربات على لورنس فى أثناء تلك الحرب فهو وإن أعفى من الخدمة العسكرية — وكان قد أقسم ألا يطلق النار على إنسان حتى ولو قتل — إلا أن البوليس كان له بالمرصاد وطرده الأهلون من كوخه الصغير فى كورنوال بسبب جنسية زوجته ، وأعرض الناشرون عنه حتى ساءت حالته المالية واضطر إلى طلب المعونة من صندوق الأدباء the Royal Literary Fund وصناديق مساعدة الأدباء فى كل زمان ومكان تحت إشراف « الرسميين الناجحين » منهم .

كتب إلى صديق رسام بتاريخ ١٤ يونيو ١٩١٨ :

« وصلنى خطابك أمس — كل شىء سىء — لقد ملأت أمس استمارات (م ٤ - الأدب)

بطلب المعونة من الجمعية الملكية للأدباء — ولكننى لم أكون مؤدبا وذليلا
كما ينبغي ، والغالب أنهم لن يعطونى شيئا — لعنة الله عليهم وكفى — لعنة
الله عليهم مرة ثانية — ليسوا إلا براغيث سمينة تعيش على دم الأدب . . »
ولما كان فعلا فى أمس الحاجة إلى المعونة فقد كتب إلى مارى كنعان
لتمتوسط له لدى أصدقائها من أعضاء الجمعية لينجوه خمسين جنيها :

« تعلمين أن البوليس هاجمنا وطردها من بيتنا فى كورنوال بلا سبب —
ونحن طول الوقت فى قائمة المشتبه فيهم — بلا سبب ، ولا أكاد أكسب
قوتى وقد استأجرت شقيقتى لنا هذا الكوخ وأثثته من مالها . . ونحن نعيش
تقريبا عالة عليها هذا مؤلم جدا — أرسل لى تشارلز ويلى استمارات من الجمعية
الأدبية الملكية أو صندوق الادباء وملأتها بقلب أسود من الغضب .

هل تذكرين المرة الماضية عندما حدثتنى عن سترو وكيف يمكن أن
يحصل على خمسين جنيها من الجمعية — وقد فعل — هل تكلمينه ثانية
يا مارى ؟ هو أو أى عضو آخر فى الجمعية ليقف فى صفى عندما يعرض موضوع
المنحة على الأعضاء . منذ شهر ونحن نعيش على الكفاف من شلن إلى شلن —
وعشرة جنيهات من شيرمان — وهكذا وقد تعبنا وأصبح هذا يضايقنى
ويثيرنى ولا فائدة ترجى من أن أحاول كتابة ما يباع فى مثل هذه الظروف . . »

كثيرا ما وعد لورنس أصدقاءه أنه بمجرد أن ينتهى مما يكتب حاليا سيبدأ
فى كتابة ما يباع ولكنه كان يعود فيعلنهم أن لا فائدة ويصمم على ألا يكتب
بالمرة ، ولعل من أطرف ما فى رسائله تلك اللعنات التى كان يصبها على الناشرين
واحدا بعد الآخر وعلى رأسهم هاينمان ناشر هذه الرسائل وقد اشترى حق نشر
جميع كتب لورنس بمجرد وفاته ، وكان لورنس يقول لو كيله ومستشاره إدوارد
جارنيت « سيثرون من قلمى يوما — أعرف ذلك جيدا » وهذا ما حدث وأن
كانوا قد تركوه فى حياته يعيش على الكفاف ، فناشر يعرض عليه تسعة جنيهات

نمنا لديوان من الشعر ! فيرفض العرض ويحدث مراسله في نفس الخطاب بالمتعة التي يجدها في قراءة تاريخ سقوط الدولة الرومانية لإدوارد جيبون !

ولو اطلع لورنس على الغيب ورأى ملايين النسخ التي تباع من كتبه والآلاف المؤلفة من الجنيهات التي تدخل جيوب الناشرين من نشرها لما أدهشه ذلك ، ولما اهتم له كثيرا ، فلم يكن فيما يبدو من رسائله يهتم كثيرا بالمال ، أو يعلق أهمية كبيرة على حالة الضنك التي يعيش فيها ولم يكن يحد غضاضة تذكر في تلقى المعونة من الأصدقاء والمعجبين ولم يكن يرى في فقره شيئا غريبا يستحق التعليق .

كتب في سنة ١٩٢٨ بعد أن بلغ من الشهرة ما خلصه من عيش الكفاف :
« كثيرا ما يسألني محدثي هذا السؤال : هل وجدت صعوبة في بلوغ النجاح ؟ وإذا كان ما وصلت إليه يعد نجاحا فيجب أن أعترف بأنني لم أجد صعوبة تذكر فلم يحدث يوما أنني تضورت جوعا في غرفة بالسطح ، ولم أقاس العذاب في انتظار الرد من ناشر أو رئيس تحرير ، ولم أكافح بالعرق والدم لأخرج للناس أعمالا عظاما كما أنني لم أسنيقظ يوما لأجد نفسي مشهورا .

كنت فتى فقيرا وكان المفروض أصارع في قبضة الظروف وأن أتحمل ضربات الدهر قبل ان أصبح كاتباً ذا دخل متواضع وشهرة نصف نصف — ولكنني لم أفعل ، وحدث كل شيء من تلقاء نفسه وبدون أنين مني — ويبدو هذا مؤسفاً لأنني كنت بلا شك فتى فقيرا من الطبقة العاملة بلا مستقبل واضح أمامي — ولكن بعد كل هذا من أنا الآن ؟ (وايه يعني ؟) لقد ولدت ونشأت في الطبقة العاملة ، وكان أبي فحاما ، ولم يكن ذا صفات تستحق المدح ولم يكن حتى محترما إذ كان يكثر من الشراب ولم يقرب يوما بيت العبادة ، وكان وقحا في ردوده على رؤسائه المباشرين في المنجم .

لقد مضى اليوم سبعة عشر عاما منذ تركت مهنة التدريس ، ولم أعان الجوع يوما ولم أشعر حتى بالفقر مع أن دخلي في السنوات العشرة الأولى

كان أحيانا كثيرة أقل مما كان لو أننى بقيت مدرسا إزاميا ، ولكن إذا كان الإنسان قد ولد فقيرا أصلا فإن قليلا من المال يكفيه ، فلو أن أبى كان حيا لا اعتبرنى اليوم غنيا على عكس ما يعتقد الجميع - أما أمى فكانت ستقول أننى ارتقيت فى سلم المجتمع ، ولو أننى لا أعتقد ذلك «^(١).

* * *

ومن الجديد فى هذه المجموعة من رسائل لورنس عدد من الرسائل كتبها فى شبابه (١٩٠٨ - ١٩١٠) إلى فتاة مشغلة بالحركة النسائية تدعى بلانش جنينجز ، وقد اكتشفت هذه الرسائل حديثا فى ليفربول ، حيث كانت تعمل هذه الفتاة موظفة فى إدارة البريد (توفيت ١٩٤٤) ، وكان لورنس يكتب لها خطابات مطولة يحكى لها مغامراته الغرامية ويحدثها عما يقرأ ويستشيرها بصدد روايته الاولى الطاووس الأبيض ، وكانت فيما يبدو تستشيرها فيها يحسن لها قراءته ، فكان يحدثها حديثا طويلا عن القصص المنشورة لكبار الكتاب الانجليز والفرنسيين والروس ، مما يظهرنا على سعة اطلاع لورنس على التراث الأدبى قبل أن يبدأ هو فى كتابة القصة - نراه ينصحها بقراءة بلزاك وتولستوى ويناقشها فيما تنشره المطبعة الإنجليزية من قصص لويلز وغيره من الكتاب - وحديثه إلى هذه الفتاة مشوق طريف نقتبس فقرة يحدثها فيها عن الموسيقى إذ يبدو أنها سألته أن يدلها عن كتاب يساعدها على تذوق الموسيقى فكتب بتاريخ ١٥ ديسمبر ١٩٠٨ (كان فى الثالثة والعشرين) :

« أما عن كتاب عن الموسيقى فالطريق إلى معرفة هذا الفن هى فى الإنصات إلى الموسيقى ثم التفكير فيها بعد ذلك ، ولا أعرف إلا كتاب هاويس « الموسيقى والاخلاق » وهو ليس جديدا ولا مثيرا ولكنه كتاب

(١) D. H. Lawrence, *Selected Literary Criticism*, edit. by Anthony Beal

Heinmann. London, 1955, p. 1-4.

جيد فيما أعتقد . البحثى فى فهرس إحدى المكتبات العامة عندكم — فى قسم الموسيقى ولا بد أنك واجدة بغيتك — أنى أحب الموسيقى وقد حضرت هنا حفلتين أو ثلاثا للأوركسترا وسمعت فى واحدة منها بيرجينت Peer Gynt وجدتها مذهشة وأن لم تكن عميقة — أظنك تعرفين أوبرات فاجنر — تانهوزر ولوهنجرين ومثلها يدفع المعرفة بالموسيقى فى دمك خيرا من أى نقد . إننا اليوم نذبل تحت شمس أفكار الآخرين وليس المهم قلة المعرفة ما دمت قادرة على الإحساس العميق وعلى المشاركة . »

وفى الخطاب التالى (بعد عشرة أيام) نراه يكتب لها :

« . . يؤسفنى أن هاويس لم يعجبك، فهو يناسبنى . . . ودمك خفيف فى حديثك عن الموسيقى . . إن الموسيقى الصرف لا علاقة لها بالأفكار فيما اعتقد ، وليس لها معنى كما أن صوت الريح أو الطير لا معنى له . . وليس هناك معنى لفظى أو تصورى وراء السيمفونية الريفية أو أى سيمفونية أخرى — أنها سيمفونية ريفية كتبها إنسان مفرد، وليس فيها معنى وإذا وجد فليس هو المفروض . . » .

ورسائل لورنس بعامة غنية بالحديث عن الكتب التى قرأها أو التى يقرأها ، وبالنصائح التى يسديها لصغار الكتاب والشعراء ممن يعرضون عليه أعمالهم ، وبالآراء النقدية فى إنتاج معاصريه مما كان يؤدى أحيانا إلى النزاع الشديد بينه وبينهم بعد صداقه حميمه كما حدث بينه وبين القصاصه كاترين ما نسفيلد وزوجها جون مدلتون مرى . ومثل هذا تجده دائما فى رسائل الكتاب على أن رسائل لورنس تنفرد بخاصية أخرى لا تجدها إلا فى رسائل الشاعر بيرون (المتوفى ١٨٢٤) ؛ وهى الحديث المستفيض عن كتبه هو وظروف نشرها والتطورات التى تطرأ عليها حتى يدفع بها إلى المطبعة ، فقد اختار كل من لورنس وبيرون حياة النفى الاختيارى ، وعاش أيام خصوبته الفنية بحب الأرض ولا يستقر به المقام فى بلد من البلاد ، ولكنه على اغترابه ومع احتقاره لأبناء جلدته والتشهير بهم فى حديثه ورسائله كان يكتب من أجلهم ويدفع بكتبه إلى الناشرين ليقرأها هؤلاء الانجليز الذين « صلبوه » كما قال لورنس ، والمراسلات المتبادلة بين لورنس ووكلائه

ومستشاريه في هذا الشأن من أقيم المراسلات في القرن العشرين فائدة للباحث الأدبي ، كما أن المراسلات المتبادلة بين يرون وناشره جون مري من أمتع المراسلات في القرن التاسع عشر .

* * *

ان الحديث عن رسائل لورانس يطول وقد لا يتسع له كتاب فما بالك بمقال ، ولكن في هذه الرسائل ظاهرة تغرى بالتأمل ، فالكتاب فيما يبدو من رسائلهم يختلفون في درجة انطلاقهم في التعبير عن أنفسهم فمنهم من يكشف عن أعماقه في خطابه ، يعبر عن فرحه أو سخطه بألفاظ قوية نقادة ، تأسر مراسله وتشركه في الأفعال ، ومنهم من يقتصد في التعبير عن مشاعره ، ولا يلقى عن نفسه قناع التحفظ حتى في مراسلاته الخاصة ، وفي هذه الحالة نرى أن الرسائل لا تكتسب أهميتها إلا من كونها رسائل كاتب كبير مرموق .

ولعل خير مثال لهذا النوع مجموعة رسائل الكاتب الألماني الكبير توماس مان (المتوفى ١٩٥٥) نشرت الجزء الأول منها (٥٨٣ ص) ابنته اريكمان وأجمع المعلقون على أنها خير مثال لرسائل الأديب السوي المنظم ، الذي لا ييوح بمكنون نفسه إلا بتحفظ ، ويكاد يدخر أفعاله لينفقه في ميدان التعبير الفني ، ويقول مان في هذا المعنى ردا على صديق شكاه من تحفظه :

« أنك تشكو من أنك لم تصبح أوثق بي صلة وحتى بفرض أن في ذلك موضعاً للشكوى ، إلا يبدو هذا نوعاً من الجحود ! من يقرب مني أكثر منك وأنت تقرأ « تونيوكروجر »^(١) وإذا كنت تجدني متحفظاً في علاقاتي الشخصية فلعل ذلك مرجعه أن الانسان يفقد القابلية للتواصل والتعبير الشخصي إذا كان قد اعتاد التعبير بالرمز أي من خلال أعمال فنيه . . »

(١) قصة مان الشهيرة نشرت في نفس السنة ١٩٠٣ .

ولسنا هنا بمعرض المقارنة بين فن لورنس وفن توماس مان ، وكل ما يهمنا هو ابراز الاختلاف في قيمة أنواع مختلفة من رسائل الكتاب الكبار ، ولعل تصوير توماس مان لنفسه في إحدى رسائله خير وصف للفنان الكلاسي كما يعرفه القرن العشرون ، وخير تقيض لصورة لورانس كما أوردها قلمه ، يقول مان :

« كنت إنسانا هادئاً مهذباً ، بلغ مبلغا لا بأس به من النجاح والثراء من عمل يديه ، تزوجت وأنجبت الذرية .. وحضرت المسرحيات ليلة الافتتاح ، وكنت مواطناً ألمانيا أحب بلادي لدرجة أنني لم أطق الاغتراب عنها أكثر من أربعة أسابيع ، فهل حقاً من الضروري أن يكون الفنان سكيراً ومقامراً فوق البيعة . »^(١)

أما لورنس فالصرخة التي تردد في رسائله سنة بعد سنة هي لعنة الله على انجلترا والانجليز :

« لعنة الله عليهم ، خنازير ! أفاعي ! أغبياء ! مجانين ! أفاقون ! جبناؤ ! منافقون ! دمهم زلال بيض ! منيهم ماء سائل ومن العجيب أنهم ينسدون ! المتشدقون ! يا الهى كم أكرههم ! لعنة الله عليهم جميعاً ، يحرقهم اللهم كلهم ، وحل زبالة . . . »

لماذا ، لماذا ، لماذا ولدت انجليزيا ؟ يا أبناء وطني الملاعين الضعفاء الجبناء ، لماذا أرسلنى الله لكم . . لا بد أن المسيح على الصليب كان يقول لنفسه ، تصلبوني أيها الخنازير ، سنرى من الذى يضحك أخيراً .. »

ولكنه على سخطه هذا الذى لا يفتأ ينفجر في صفحات كتبه كان لا يكتب إلا لهم ، ولا ينسأهم وهو يجوب آفاق الأرض هرباً منهم لأنه كان يعرف نفسه ... فنانا أرسله الله لهم .

(١) لزيادة التفصيل انظر الملحق الادبي لجريدة التيمس ، عدد أول يونيو ١٩٦٢ .

هاملت في القرن العشرين (*)

لعلنا لو سألنا اليوم عدداً من المعجبين بفن شكسبير عن أحب مسرحياته إلى نفوسهم لاجاب كثير منهم أنها هاملت بلا جدال ، فقد حظيت هذه المأساة باهتمام المشاهدين والقراء على مر العصور ، على عكس ما يصيب روائع شكسبير الأخرى من ذبوع في فترات وأفول في فترات أخرى .

وقد وجد عدد من عمالقة الرومانسية في شخصية هاملت صدى لما يعتمل في نفوسهم من حيرة وضياح ، وذهب بعضهم إلى أنه مثال حي للتمزق الرومانسي الشهير بين الفكر والعمل ، وقد وضعوا نصب أعينهم قوله الشهير :

وهكذا الوعى يورثنا الجبن

فإذا بعزيمتنا المتوردة بدماء الصحة

قد انتابها شحوب الفكر السقيم .

وأبيات غيرها كثيرة يغبط فيها شباباً من أقرانه لسرعة استجابتهم البسيطة لداعى الشرف (الانتقام لمقتل الاب) .

وقد كان من أثر التركيز على شخصية هاملت أن انحرف النظر تدريجاً عن المسرح الذى احتواه ، وأضحى شعر شكسبير يدرس كما لو كان شعراً صرفاً لا شعراً درامياً مرتبطاً بمواضعات معينة لمسرح بالذات في فترة تاريخية محددة ، وصارت شخصياته هاملت على رأسها تدرس كما لو كانت شخصيات حقيقية أو بالأحرى تاريخية لها حياتها خارج خشبة المسرح ، وقد بلغ هذا الاتجاه مداه في التفسير الفرويدى لشخصية هاملت وقد نشره أرنست جونز للمرة الأولى

سنة ١٩١٠ ، ثم نقحه وزيده في مناسبات عدة حتى ضمنه كتاباً بعنوان هاملت وأوديب (١٩٤٩) ، وخلاصته أن هاملت كان يعاني من عقدة أوديب (وملحقاتها) من شعور بالإثم وعجز عن قتل العم الذي قام في الواقع بالدور الذي كان هاملت في قرارته يتمنى أن يقوم به ، وقد قدر لهذا التفسير من الذبوع ما لون نظرة كثيرين إلى المسرحية حتى يومنا هذا . ولسنا هنا بمعرض مناقشة هذا الرأي من جدوى إخضاع الأعمال الفنية لمنهج التحليل النفسي أو تخيل الشخصيات المسرحية والروائية مرضى على سرير التحليل ، ولكن يكفينا في هذا المجال إبراز أثر التفسير الفرويدي في إخراج هذه المأساة على خشبة المسرح وعلى شاشة السينما :

في مطلع سنة ١٩٢٥ قدم الممثل جون باريمور في لندن أول عرض مسرحي لهاملت على أساس التفسير الفرويدي ، وكان تعليق برنارد شو على هذا العمل أنها تجربة فاشلة وجراءة تصل إلى حد الوقاحة ، ولم يكن شو بالمتفرج المحافظ أو ممن يعجبون بشكسبير إعجاباً أعمى ولكنه كاتب مسرحي يعرف الفرق بين ما ألفه شكسبير وما قدمه باريمور ، وقد نشر رأيه صراحة في خطاب مفتوح على صفحات الجرائد بتاريخ ٢١ فبراير ١٩٢٥ ورد فيه :

« عندما شاهدت هاملت آخر مرة في ستراتفورد على نهر الأفون ، استغرق تمثيلها $3\frac{1}{2}$ ساعة ، مع استراحة واحدة من عشر دقائق ، وقد مر الوقت بدون أن نشعر به بالرغم من أن الممثلين كانوا عاديين ، وفي يوم الخميس الماضي استغرق عرضك خمس دقائق زيادة ، بعد أن مزقت المسرحية إرباً لدرجة الاستغناء عن منظر الزمار . لقد اقتصدت من نص شكسبير ساعة ونصفاً تقريباً ملائمتها بمسرحية دخيلة صامتة من تأليفك ، وهذا منتهى الجرأة ، قد تفعلون ذلك في المسرحيات التجارية الحديثة ، أما أن تجرب هذه الطريقة على شكسبير فمسئولية ضخمة « وبجاجة » لقد كان شكسبير مؤلفاً مسرحياً عظيماً ، والممثل الذي يأخذ على عاتقه « تحسين » مسرحيات شكسبير يفترض في نفسه قدرة على النجاح الباهر في مهنتين ينسدر

مثل هذا النجاح في واحدة منها فقط ، وشكسبير نفسه لم يدع في نفسه القدرة على تمثيل دور هاملت إلى جانب كتابة المسرحية مع أنه لم يكن رجلاً متواضعاً ، وقد اكتفى بقراءة دور الشبح في الظلام ، أما أنت فتجروء على دور هاملت وتزيد على ذلك اختصار ثلث نص شكسبير ، لتضيف مادة من عندك ، وبدون حوار إنك تستغنى عن منظر الزمار ومناظر أخرى كثيرة وتقدم لنا بدلاً منها عرضاً لذلك الاكتشاف الجديد المسمى بعقدة أوديب . . لقد جعلت من هاملت وأوفيليا روميو وجوليت ، وأضفت من عندك إلى دورى لايرتيس وأوفيليا لتؤكد دافع حب المحارم . . وبقي أن نرى حكم الجمهور على هذه المسرحية التي ألفتها على أساس من مأساة شكسبير ، وصدقنى إن ظفر شكسبير بألف من أمثالك ، ويجدر بك أن تقتصر على التمثيل وتترك له شرف التأليف وحده وسامحنى فقد يكون رأي هذا ناتجاً عن غيرة أهل المهنة . . »

وما حدث سنة ١٩٢٥ في إخراج باريمور هذا قريب مما حدث في فيلم لورنس أوليفي الشهير عن هاملت ، لأن فهم البطل من خلال التحليل النفسى لا يدع مجالاً في المسرحية لكثير من الشخصيات الثانوية ولا للحجبات الفرعية التي تنتظمها ، فقد استغنى المخرج في هذا الفيلم عن الجواسيس من أصدقاء هاملت الذين يثمهم عمه الملك حوله ، كما استغنى عن التابع الذى يرسله بولونيوس ليتجسس على لايرتيس في باريس ، وكلها تؤكد دور الأب الفاسد في المأساة وتبرز أهمية علاقة الابن بالأب لا الأم كما يذهب التحليل النفسى ، كما استغنى عن فورتنبراس أمير النرويج الشجاع نظير هاملت (هو الآخر يسعى للانتقام لمقتل أبيه ، وعمه ملك النرويج المعجوز يتحالف مع عم هاملت لتحويله عن مقصده) مع أن دوره هام في المأساة كما كتبها شكسبير لأنه هو الذى يرث عرش الدنمارك في النهاية ، فتختم الأحداث على نعمه من الأمل في بعث جديد تحت حكم أمير شجاع .

وقد ظهر في مطلع هذا القرن رأى جديد عن المسرحية أثر في نظرة كثيرين من الكتاب إليها ، وذهب قائله ج . م روبرتسون إلى أن النص الذى بين أيدينا

اليوم يمثل الصيغة الأخيرة لعدد من النصوص المسرحية أضيف بعضها فوق بعض، أى أن شكسبير قد عمد إلى إعداد نص قديم (نص كيد المعروف بأور هاملت **Ur Hamlet** مثلاً وهو نص بنى على مسرحية أقدم منه) وأن شكسبير قد أدخل تعديلات متباينة في ظروف مختلفة ولم يراجع مراجعة موحدة شاملة وبذلك يفسر روبرتسون طول هذه المسرحية وامتلاءها بعدد من المتناقضات كنتيجة طبيعية لتخلف بعض مناظر المسرحية القديمة في مواضع مختلفة من النص الحالي، وقد أقام روبرتسون رأيه هذا على دراسة للمسرح الإليزابيثي وظروف التأليف والتمثيل في ذلك العصر .

وقد راق هذا رأى للناقد الشاعر ت . س . اليوت وبني عليه مقاله الشهير عن هاملت (١٩١٩) الذى أعلن فيه صراحة أنها « بالتأكيد مسرحية فاشلة فنياً » ولعل من أهم عوامل نفوره منها احتفاء الرومانسيين بها :

« قليل من النقاد من يسلم بأن هاملت المسرحية هي المشكلة الأولى ، وأن شخصية هاملت تأتي في المحل الثانى ، ففي شخصية هاملت إغراء كبير لذلك النوع الخطر من النقد وأعنى الناقد الذى يتجه ذهنه بطبيعته إلى الخلق ، ولكنه لضعف قدرته على الابداع يوجه ملكته إلى النقد ، وقد كان هذا شأن جوته الذى جعل من هاملت فرتر آخر ، وشأن كوليردج الذى جعل منه كوليردج ؛ وأغلب الظن أن أحداً منهما لم يذكر أثناء الكتابة عن هاملت أن مهمته الأولى هي دراسة العمل الفنى ، وما كتبه كل من جوته وكوليردج عن هاملت مثال للنقد المضلل فقد وهبا قدراً كبيراً من البصيرة النقدية مما يضاف على كلامهما مسحة من اليقين ، إلا أن هاملت كما يصورانه ليس هاملت شكسبير بل هاملت الخاص بكل منهما وهذا نتيجة لموهبة الابداع فيهما ، فلنحمد الله على أن والتر بيتر لم يوجه اهتمامه إلى هذه المسرحية » .

ولم يلق رأى قاله اليوت من المعارضة مثل ما لقي رأيه في هاملت ، والواقع أن أهمية مقاله هذا عن هاملت ترجع أساساً إلى أنه كان المناسبة الأولى

التي بلور فيها نظريته عن المعادل الموضوعي ، فهو يزعم أن الانفعال الرئيسي في هذه المأساة هو نفور الابن من أم آثمة ، وأن شكسبير قد فشل في الوصول إلى المعادل الموضوعي المناسب لهذا الانفعال ، وفي رأيه أن سبب هذا الفشل يرجع إلى طبيعة مادة المسرحية نتيجة لما تخلف فيها من بقايا المسرحيات السابقة على هاملت .

ولعل اليوت كان في حكمه على هاملت متأثراً برأى التحليل النفسي ، إلى جانب ميله إلى المفهوم الكلاسيكي للمأساة كما كتبها الكلاسيون الكبار وكما يكتبها هو ، ومن الطريف إن إرنست جونز في كتابه عن هاملت وأوديب قد أورد رأي اليوت رداً على ما وجهه إلى نظريته من تفنيد على أساس أنه غريب على عالم الأدب والنقد !

وقد شهدت السنوات العشرون الماضية انقلاباً كبيراً في فهم الدارسين لهذه المأساة ، إذ عمل الأستاذ دوفر ويلسون من ناحية على رد الاعتبار للفصول والشخصيات الثانوية التي يتصرف فيها بعض المخرجين بالحذف والتعديل والتي اعتبرها كل من روبرتسون واليوت من مخلفات مؤلف قديم . وقد توفر ويلسون على دراسة المسرحية في كتاب كامل ^(١) فصل أحداثها وأهمية أطرافها المتناثرة ، ووضع في مركزها تلك المسرحية الممثلة أمام الملك (المصيدة) التي تمثل انتقال الصراع إلى مستوى جديد يتميز باليقين من جانب هاملت إذ تثبت جرم الملك ، كما يدرك كلوديوس أن هاملت يعرف سره ولا بد يبيت الانتقام ، فيعمد إلى محاولة اغتياله بكل الطرق الممكنة .

ومن ناحية أخرى رأينا النقاد من الأرسطيين الجدد يعيدون النظر في مسرحية هاملت على أساس التعريف الأرسطي للمأساة بأنها محاكاة لحدث ، وهم يستخدمون أولاً ما كشفت عنه الدراسة العلمية للنص وما يحتويه من صور وتشبيهات ، إذ كشفت الأستاذة كارولين سبرجون في دراستها الإحصائية للصور عند شكسبير أن كلا

من أعماله العظيمة تمتاز بنوع معين من الصور ، وقد كشفت عن عدد كبير من صور المرض والتعفن في مأساة هاملت .

ثانياً : الدراسات الحديثة للعصر الاليزابيثي ، وما كشفه الأستاذ لفجوى سنة ١٩٣٦ عن مكان الملك في سلسلة الوجود **The Chain of Being** بالنسبة لملكته في ذلك العصر ، وما بينهما من توحد أى أن مرض الملك أو إجرامه ينعكس في مرض الدولة وفسادها .

ثالثاً : ما كشفته دراسة المسرح الاليزابيثي من أنه كان في حقيقته مرآة أو تمثيلاً رمزياً للكون التقليدى في ذلك العصر ، إذ كان المعمار الثابت لواجهة المسرح يرمز إلى « القلعة والعرش وقوس النصر والمذبح والقبر » وهي العناصر الثابتة في صورة العالم في ذلك الوقت ، يظللها جميعاً سقف أو خيمة طليت بلون السماء مرصعة بالنجوم ، وهذه الصفة الرمزية للمسرح تتضمن مفهوماً يقربه من الطقوس ، ولا نغنى بهذا الطقوس الدينية بل الطقوس المدنية ، التي يحتل الملك فيها مكان الرأس ، رأس الدولة ورأس الكنيسة معاً .. في انجلترا مثلاً كان الملك في عصر شكسبير يمثل رمز النظام الكونى ومركزه الواضح للعيان ، ودوره هذه الحالة شبيه بدور الملك في أوديب سوفوكليس .

ومأساة هاملت في هذه الحالة ليست تراجيديا انتقام من النوع الذى نقله معاصرو شكسبير عن سنيكا . وليست مأساة شاب ينفر من أمه الآثمة . أو شاب يعانى من عقدة أوديب . إنها مأساة هؤلاء جميعاً ولكنها أساساً مأساة دولة الدنيارك وما يصيب جسم هذه الدولة من مرض خفى تحاول مختلف الشخصيات البحث عنه واستئصاله لتعود الصحة إلى جسم الدولة أو المدينة . ويرى فرجسون^(١) أن الحدث يسير في خطوط ثلاثة أو قل حبكات ثلاث تنظم كل منها عدداً من الشخصيات ، وكلها تبحث عن ذلك الوباء أو بالأحرى « الخراج » الخفى بهدف

Francis Fergusson, *The Idea of a Theatre*, Anchor Book, N.Y. 1953. (١)

استئصاله ، ويهلك الجميع فى أثناء هذا البحث ، الشباب منهم شهداء ، والشيوخ جزاء وفاقا على ما ارتكبوا من إثم أو ما زيفوا لأنفسهم ولغيرهم من قيم . وقد استخدم الكاتب مبدءاً نقدياً من مبادئ أرسطو لم يلق من الاحتفال ما لقيته فكرة الوحدات الثلاثة وغيرها من أركان نظرية أرسطو النقدية ، وهو مبدأ التشابه أو قل التوازى analogy ، وقد ذكره أرسطو فى معرض الحديث عن الأوديسا ، وقد أضحى اليوم أساساً لفهمنا للوحدة المعقدة فى أعمال شكسبير وغيره من الفنانين العظام الذين طال اتهام النقاد لهم بالتخلى عن عنصر الوحدة فى أعمالهم ، ولا يتسع المجال لتفصيل رأى الأستاذ فرجسون وغيره من المحدثين وكتاباتهم بالإنجليزية متوفرة فى مكتباتنا فى مطبوعات حديثة النشر وقد ترجم كثير منها إلى العربية .

ومجمل القول فيه أن مأساة هاملت محاكاة لحدث يدور حول البحث عن الداء الدفين فى جسم الدولة المريض ، وينقسم إلى المراحل الخمس التقليدية : المقدمة Prologue ، والصراع agons ، والذروة Climax وتشمل الانقلاب والتعرف ، ثم العذاب أو المعاناة فى كل من الدولة والأفراد Pathos وتؤدى إلى الكشف الجماعى أو الرؤيا الختامية التى تكشف الحقيقة الخبيثة Epiphany ، ولعله من الطريف أن هذا الرأى الصادر عن علم من أعلام الارسطية الجديدة فى أمريكا يتفق فى أساسه مع النظرة الماركسية إلى مأساة هاملت كما تتمثل لنا فى ذلك الفيلم الذى ساهم به الاتحاد السوفيتى فى احتفال العالم بمرور أربعة قرون على ميلاد شكسبير والذى عمد مخرجه جريجورى كوزينتسف إلى الربط بين مصير هاملت والانسانية كما يمثلها شعب الدنمارك . إن شكسبير لا يظهر « جسم الدولة » على المسرح ولكن لا تفوته فرصة الإشارة إليه كقول لا يرتيس يحذر أوفيليا من مطاوعة قلبها والاستجابة لحب الأمير « إنه لا يملك أن يختار لنفسه كما يفعل عامة الناس ، فعلى اختياره تتوقف سلامة الدولة وصحتها ، فاختياره رهن بموافقة ذلك الجسد الذى يحتمل منه مكان الرأس » وقد عمل المخرج الروسى على إظهار « هذا الجسد » فى صورة الشعب المتفرج على ما يجرى من أحداث بدون أن يشارك فيها

وقد عني بالذات باظهاره في مفتاح الأحداث عند عودة هاملت إلى السينور بعد وفاة والده وعند خروج هاملت من السينور محمولا على أعناق الفرسان بطلاً شهيداً يحياه جيش فورتنبراس تحية عسكرية .

هاملت في السينما :

ويجدر بنا قبل أن نستطرد في حديث الفيلم الروسى عن هاملت أن نذكر أن مأساة شكسبير هذه قد حظيت في السينما باهتمام كبير يعادل شهرتها في المسرح ، ولعلها كانت أول ما صور على الشاشة من أعمال شكسبير ^(١) ، وفي أرشيف السينما فيلم قديم عن هاملت صور في أواخر أيام السينما الصامتة ، وقد صور في مسرح من مسارح لندن حيث كان ممثل قديم يسمى روبرتسون يلعب ذلك الدور طوال ثلاثين عاماً ، وكان آنذاك على وشك التقاعد وقد ناهز الستين من عمره .

ثم أخذ مخرجو السينما يتحللون من قيد خشبة المسرح ، ولكن على حساب النص الأصلي المسرحية فرأينا من يجعل من هاملت امرأة متنكرة في زى الرجال لتلعب الدور ممثلة شهيرة ، ومن يخرج القصة مركزة على أوفيليا ومصيرها إلى أن أخرج لورنس أوليفي المسرحية في السينما في أواخر الأربعينات في فيلمه الشهير ، وقد لقي فيلم أوليفي نجاحاً كبيراً ، خاصة وأنه لم يترد فيما وقع فيه مخرجو روميو وجوليت و حلم ليلة صيف في الثلاثينات من أخطاء ، لقد بسط أوليفي الخلفية من المناظر وركز على عديد من الصور الرئيسية يخرجها عن طريق وسيلة التعبير الجديدة هذه ، إلا أنه قد اتخذ من التفسير الفرويدى مفتاحاً لفهم المأساة فاضطر نتيجة لذلك إلى الاستغناء عن الحكبات الثانوية وعن نظراء هاملت من الشباب

(١) « منذ سنة ١٩٠٠ عندما ظهرت سارة برنارد في فيلم ناطق لشهد البارزة في هاملت ما برح المخرجون يقدمون أفلاماً مأخوذة عن مسرحيات شكسبير ، وقد أحصينا ما يزيد على خمسين في السجلات ، وأكثرها من أيام السينما الصامتة ، يوم كان المخرج حراً لا يقيد به نص من أشعار شكسبير وكل ما يحتاجه هو الاسم والشخصيات والحبكة » مجلة سينتكشيان Cine-Technican ، عدد مايو ١٩٥١ .

من أمثال روز نكراتز و جلدنشتن « الجاسوسين » وفورتنبراس أمير النرويج الشجاع ، كما أنه استخدم الكاميرا في إبراز عناصر قد لا يرى البعض لها هذه الأهمية ، ولعل القراء يذكرون جولة الكاميرا في أنحاء القصر الخالي بعد منظر القتل الختامى ، ووقوفها طويلاً على فراش الملكة الأم أس المشكلة ومصدرها تبعاً لهذا التفسير .

وقد تأثر كوزنتسوف بإخراج لورنس أوليفي تأثراً واضحاً وأعلن ذلك صراحة في مقال له بمجلة الفيلم والتصوير السينمائي *Films & Filming* (سبتمبر ١٩٦٢) ولكنه أكد اختلافه من ناحية أخرى « وفيلم سير لورنس أوليفي عن هاملت حبيب إلى نفسي فانا شديد الإعجاب بهذا الفنان ، إلا أن لي هاملت الخاص بي في قلبي ، شأني في ذلك شأن أى إنسان آخر ، وهذا نتيجة للظروف التى أعيش فيها » .

ولعل من أبرز مظاهر هذا التأثير استخدام كل منها للبحر فقد استخدم أوليفي البحر كخلفية لمناجاة هاملت الشهيرة « الحياة أم الموت ، هذه هى المشكلة » لأن شكسبير أثار فيها صورة الحياة كبحر من المتاعب يواجهه الإنسان .

وقد استخدم المخرج الروسى البحر فى هذا الموضع كذلك (مع فارق هام هو أن هاملت يعرض عن فكرة الانتحار بإرادته ، أما فى فيلم أوليفي فتتحكم المصادفة فى ذلك إذ يسقط الخنجر من يده نتيجة لاستغراقه فى التأمل) إلا أنه قد جعل من البحر عنصراً أساسياً فى الفيلم يبدأ وينتهى به . فالبحر والصخر عناصر ثابتة فى صورة الكون تستعرضها الكاميرا بادية ذى بدء ثم تنتقل منها إلى ظل القلعة يمتد على سطح الماء وتعود إليهما فى ختام الفيلم ، والبحر عنصر ثابت يهيمن على الأحداث فى كثير من المناظر يرى أو على الأقل يسمع صوته إذا كان المنظر داخلياً .

أما فراش الأم الذى ركز أوليفي عليه الأضواء ، فقد أبرزه المخرج الروسى حقاً بستاؤه ونقوشه ، ولكنه أبرز إلى جانبه أيضاً فراش أوفيليا المراء الأخرى

في المأساة ، وهي أولى ضحايا جريمة العم وزلة الأم من الشباب ، وفراشها على النقيض فراش فتاة صغيرة عذراء لا تغطيه ستر ولكن تختبئ تحت وسادته صورة هاملت تذكر أوفيليا بحبها الذي انتابته الأحداث من حيث لا تدري ، ويستخدم المخرج تكنيك دوران الكاميرا على الفراش الخالي في هذه الحجرة ، حجرة أوفيليا بعد غرقها .

وقد استغرق العمل في هذا الفيلم سنوات طوالا . اقتضت المخرج دراسة عميقة للمسرحية وللعصر ، وقد كتب كوزنتسوف في مقاله سنة ١٩٦٢ يقول :

« في رأي أن كل فن كلاسيكي يتغير بتغير العصر فيحوى معاني جديدة بالنسبة لكل جيل جديد ومأساة هاملت تتضمن موضوعاً حديثاً في كثير من أجزائها ، ومن الممكن أن نخرجها إخراجاً أكاديمياً ، ولكني أعتقد أن شكسبير في حاجة إلى تفسير جديد وأصيل ، وكل جيل جديد يخاف بجهوده وجهاً جديداً لهذه الشخصية ووجهاً لتاريخها ، وكلمة «معاصر» لا تعني بالنسبة لي عدداً من الحيل الأسلوبية، فأنا لا أحب إخراج شكسبير في ملابس حديثة ، وأعتقد أنه من الممكن بل من الواجب إخراج أعمال شكسبير في ملابس من العصر الاليزابيثي ، ولكن يتحتم أن يكون فهمنا للتاريخ وروح الشعر وصورة الإنسانية حديثاً وحياً تماماً للمتفرج المعاصر ، وقد كان شكسبير عبقرياً في تعمقه للتاريخ ، وللطبيعة الإنسانية في كل العصور ، ويهمني أن يحترم فيلمي روح شكسبير وسأحاول فيه أن أبرز الشعور العام والفلسفة العامة للشعر ، ولكني لن أستخدم وسيلة التعبير Medium بالإخراج المسرحي التقليدي بل سأسير على طريق السينما » .

وهذا بالضبط ما نجح فيه هذا الفنان الكبير ، ففيلم هاملت الذي شهدته القاهرة أخيراً مثال للعمل الفني المتكامل : فيلم عن هاملت كما صورته شكسبير ، وكما نفهمه اليوم ولكنه أولاً وقبل كل شيء فيلم ، أي أنه يستخدم الصورة والحركة ويسخر إمكانيات السينما الواسعة لخدمة المسرحية التي كتبها شكسبير لا لخلق رواية جديدة من تأليف المخرج المعاصر .

لقد استخدم المخرج الكاميرا في مواقف السرد أو رواية أحداث وقعت خارج خشبة المسرح ، عن طريق خطاب أو حديث فأظهر لنا هاملت وهو يدخل على أوفيليا في حالة من الاضطراب الشديد بعد لقائه بشبح أبيه وينظر في وجهها متفحصا ثم يتركها بلا كلام وهو حادث تحكيه أوفيليا لأبيها في المسرحية أصلا ، كما استخدم الكاميرا في تصوير غرق أوفيليا وأضفى على الصورة مسحة من الشاعرية تضارع مقطوعة الشعر الشهيرة التي تحكى فيها الملكة كيف غرقت الفتاة ، وهو يستغنى بذلك عن الشعر المنطوق تماما بعد أن عبر عن مضمونه من صور ومعانى من خلال وسيلة التعبير الخاصة بالسينما ، وهذا هو الفرق بين هذا الفلم وأفلام شكسبير في الثلاثينات ، كما صور مادار على ظهر السفينة التي تحمل هاملت إلى انجلترا ، وكيف تسلل في الظلام وأبدل الرسالة التي تأمر بقطع رقبتة بأخرى تأمر بقطع رقبة الشاين زميله وجاسوسى الملك عليه ، وهو ما يرويه هاملت لهوراشيو في رسالة فى النص الأصلى ، وقد ربط المخرج بين هذا المنظر وبين البحر بصورة البحر والسفينة تتأرجح على أمواجه وحياة هاملت تتأرجح فى كفة القدر .

واستغل المخرج امكانيات الكاميرا وحريتها فى الحركة فى تقطيع بعض المناظر الطويلة وتحريك الشخصيات أثناءها بالتجوال فى أنحاء القصر أو الخروج إلى خارج القلعة ، مما يؤكد وجود عالم واسع وجمع غفير فى المكان فليس هاملت وحده . وأبرز مثال لذلك خطاب الملك كلوديوس الطويل فى أول اجتماع لبلاطه بعد ارتقائه العرش وزواجه من أرملة شقيقه (المنظر الثانى من الفصل الأول) فالمنادى فى الفيلم يقرأ الجزء الأول من خطاب الملك على الشعب الواقف خارج القلعة ثم تنتقل العدسة إلى داخل القصر ل ترى الملك يكمل الحديث أمام رجال البلاط ثم يقوم الجميع ويستمر الحديث وهم فى حركة فى بهو من أبهاء القصر ، وهذه التنقلات بين الشعب خارج القصر والبلاط فى داخله تربط مصير هذا الشعب بأعمال الملك وقراراته .

وقد استخدم المخرج الصورة في التعبير عن كثير من المعاني التي تتضمنها المأساة أو التي أضافها هو تبعاً لتفسيره ، فمرور الوقت تعبر عنه العجلة التي تدور بطيئة في الجزء الأول من الفيلم ، ونجاة هاملت من مؤامرة كلوديوس والجاسوسين يصحبه طائر طليق يخلق في السماء ويتعلق به نظر هاملت طول الجزء الأخير من الفيلم ، والطقوس المبتورة أو الشوهاء **maimed rites** التي تصحب دفن أوفيليا تبدو ظاهرة في صورة الصليب المكسور الذي يهيمن على المنظر أثناء حديث هاملت مع حفار القبور ثم في منظر دفن أوفيليا ، وهو رمز لا عوجاج كل شيء في مملكة كلوديوس بما في ذلك المراسيم الدينية ، ولهيب المدفأة يظهر كلما سمع هاملت عن الشبح ويتوهج ويملاً شاشة السينما عندما يحتمل عذاب هاملت كلما فكر في أبيه وفي شبحه المسكين الذي لا يسكن إلى قبر بل يعاني عذاب الجحيم ويحوم حول مسكنه الأرضي في انتظار الانتقام من قاتله .

ولعل في منظر ظهور الشبح ولقائه بهاملت خير مثال على ما تضيفه إمكانيات السينما على المسرحية من أبعاد : إن الشبح كما يبدو في هذا الفيلم لا يمكن أن يقارن بظهور الشبح على خشبة المسرح إنه شيء قائم مخيف يخيم على القلعة ويملاً السماء وهاملت يبدو أمامه ضئيلاً حقاً ، وصورة الشبح تشعرنا حقاً بالوباء أو الخطر الذي يجثم على المكان ، وقد اقترض المخرج صورة من مأساة مكبث عندما صور الجياد ترهف السمع وتسهل في مرابطها ثم تكسر قيدها وتمضي هاربة لا تولى على شيء لإحساسها الدفين بأن شيئاً خارقاً يحدث قريباً منها ، وقد اقتصد المخرج في إظهار هذه الصورة المهولة للشبح على الشاشة حتى لا يعتاده المتفرج واقتصر على إظهاره مرة واحدة فقط وهو تصرف لا غبار عليه في عصر لا يؤمن أساساً بالأشباح وقد يجعل منها مادة للفكاهة ، وقد اكتفى المخرج في المناسبات التي يظهر فيها الشبح داخل القلعة ليدكر هاملت بما أوصاه به ، اكتفى بنغمته في الموسيقى المصاحبة تعلو وتدق في ذهن البطل كالناقوس .

وصورة المرأة من الصور الرئيسية في المأساة ، فهاملت إذ يدبر « المصيدة »
أى التمثيلية التى توقع عمه فى استجابة تكشف عن جريمته ينصح الممثلين أن
يجعلوا من أدائهم مرآة للانسان فى تلك السطور الشهيرة التى يتخذها بعض القراء
دليلا على نظرية شكسبير فى الفن « إن المبالغة تنحرف بنا عن الهدف ، وقد كان
هدف الفن ومازال أن تظهر الطبيعة البشرية فى المرأة فنيين للفضيلة ملامحها ونطلع
الرذيلة على صورتها ونرسم خطوط عصرنا ومنحنيات جسم الزمان الذى
نعيش فيه » .

وقد نجحت خطة هاملت فى المصيدة وبلغ بالتمثيلية الملفقة مقصده ورأينا العم
الآثم يتفحص نفسه فى المرأة ، وقد استبدل المخرج بالمحراب فى منظر الصلاة بعد
المصيدة مرآة يناجى كلوديوس نفسه أمامها ويكشف أبعاد غدره وإن انصرف
عنها يائساً لأنه ما زال متمسكا بشجرة خيانتة أى تاجه وزوجته .

وعندما يشرع فى خديعة لايرتيس وتدير مؤامرة لقتل هاملت فى مبارزة ،
تلوح منه نظرة إلى المرأة التى كشف فيها نفسه ويرى صورته فيقذفها ببقية من
شراب فى كأسه ليطمس الصورة المعكوسة فى المرأة .

أما الملكة الأم فتكثر من النظر فى مرآتها لتصلح زينتها ولكنها فى الواقع
لا ترى شيئاً أو بالأحرى لا ترى أعماق نفسها حتى يأتيتها هاملت فى مخدعها بعد
منظر المصيدة ويجبرها على تأمل أعماقها بتأمل الصورتين صورة أبيه وصورة عمه
وهو يمسك الصورة كما يمسك المرأة وتشيح عنه حتى يطلعها فى النهاية على صورتها
الشوهاة .

والصخر كما أسلفنا من العناصر الثابتة فى عالم هاملت إلا أن المخرج يزيد
فى استخدامه للتعبير عن المأزق الذى وقع فيه هاملت فهو فى مناجاته لنفسه
يواجه فى مطلع المناجاة صخرة صماء . ثم نراه فى لحظات الكشف يصعد سلما
منحوتاً فى الصخر .

على أن التشبيه الرئيسى الذى يحكم غالبية لقطات العدسة هو تشبيه هاملت للبلاد تحت حكم عمه بالسجن ، فهو يسأل زميله فى الدراسة وقد استدعاها الملك للتجسس عليه .. ما الذى أتى بكما إلى هذا السجن ؟ وإذ يعجبان لهذا السؤال يؤكد لهما أن الدمارك سجن أو هذا على الأقل ما يشعر به .

وقد انتهز المخرج كل فرصة ممكنة لتأكيد هذا المعنى بالوسائل البصرية ، فبوابة القلعة تنزل كالسكين أو المقصلة بعد دخول هاملت إلى القلعة فى مفتتح الفيلم ، وتقف الكاميرا عندها لحظات تبدو فيها قضبانها المتقاطعة تؤكد معنى السجن وهى نفس البوابة التى تفتح ليخرج منها جسد هاملت المسجى فى النهاية . وكثير من اللقطات التى تصور هاملت وأوفيليا فى داخل القلعة تؤخذ إما من وراء شباك ذى قضبان أو من وراء درابزين ولعل أبرزها منظر اللقاء الذى دبره أبوها ووقف هو والملك يسترقان السمع ، فهاملت يظهر فى هذا المنظر من خلف الدرابزين وهو سجين ، سجين حكم عمه أولاً وسجين نفسه وشكوكه ثانياً ، وأوفيليا فى بيت أبيها سجينة ، يلوح إلى جانبها طائر حبيس فى قفص كما تلوح فى حجرتها ستائر مطرزة بصورة غزال مطارد ، وأوفيليا سجينة تربية تتمثل فيما يمليه عليها كل من أبيها وشقيقها من نصائح خلاصتها ألا تطلق لعواطفها العنان ، بل تحكم مصلحتها أساساً .. وأبوها يستخدمها للايقاع بهاملت دون أن يحفل بمشاعرها أو يفكر فى أنه يمكن أن يكون لها رأى فى الموضوع ، ثم هى فى النهاية سجينة قفص حقيقى تلبسه لها المجائز تحت ملابس الحداد الثقيلة ، ويجسم لنا آخر مراحل ضغط المجتمع والتربية التى نشأت عليها ، حتى تنهار تحت ثقلها جميعاً ويصيبها الجنون . ودور أوفيليا من الأدوار التى تضافرت الكاميرا وموسيقى شوستا كوفتش البارعة على إنجاحه وإضفاء معان بعيدة الغور عليه ، فقد اختار لها الموسيقى نغمة راقصة تدل عليها وتجعل منها دمية أى ماريونيت تتحرك حركات آلية محدودة تبعاً لعزف مربيتها العجوز ، وهذا القالب الذى صبت فيه نتيجة لتربية صارمة من دواعى التمرق فى حياة هاملت ، فهو إذ يقصدها فى محنته بعد لقائه للشبح لا يجد لديها معيناً ، وهى عاجزة عن مساعدته أو التصرف فى غير الحدود المرسومة لها ، والوجه الآخر

لتربيته أوفيليا هو تربية أخيها ، فأبوه يلتقى على مسامعه عند الفراق عدداً من النصائح تتلخص فى مبدأين : الاعتدال وتوخى مصلحته الشخصية فى كل شىء ثم يرسل فى إثره خادماً من أتباعه ليتجسس عليه وهذه التربية أحد مظاهر فساد المجتمع الذى يواجهه هاملت ولا يرى فيه إلا سجناء .

ومن مظاهر فساد الرىاء ومداهنة الملك ، فالجميع يخضعون الحداد ولما يمض على وفاة هاملت الأب شهران ، والجميع يوافقون على زواج الملك الجديد من أرملة الملك الراحل ويرقصون ويصخبون وابنه يسير بينهم حزيناً بلا حول ولا قوة ، وقد مكن تكنيك السينما المخرج من إبراز وحدة هاملت بين الجموع الصاخبة من المراثين من أهل البلاط ، فى موقف المناجاة الذى ينفرد بنفسه فيه على المسرح ليعلن للمتفرجين سخطه على ما يفعلون نراه فى الفيلم يسير بين جموعهم ينظر إليهم ونحن نسمع صوت أفكاره فى منولوج داخلى ، وقد تكرر ذلك فى مناجاته لنفسه على أثر لقائه لفريق الممثلين الجوالين .

ولم يكن فى مقدور المتفرج العربى أن يتذوق ترجمة الأديب الكبير بوريس باسترناك للنص ولكن كان فى مقدورنا أن نتابع الموسيقى البارة التى وضعها شوستاكوفتش لهذا الفيلم وقد دلت على فهم الموسيقى لردور هاملت فى المأساة فيها خلافاً ، فلحن الافتتاحية لحن جنازى بطولى يعزف مصاحباً رفع أعلام الحداد لوفاة هاملت الأب وهو اللحن الذى يعزف فى الخاتمة عالياً متطوراً ليصاحب موكب جناز هاملت الابن، ولن يسعنا فى هذا المجال أن نفيض فى تحليل موسيقى هاملت وعسى أن يتصدى لها من هو أهل لها ويكفيها أن ندرك أن الفيلم عمل فنى رائع تضافرت على إنجازه جهود عدد كبير من الفنانين كل فى ميدانه ، فخرج إلينا معاصراً بكل معنى الكلمة ، وكان خير تحية لشكسبير فى عيده وخير دليل على أن الفن العظيم أكبر من حدود اللغة والزمان والمكان .

المونولوج أو شعر المناجاة في مسرح شكسبير*

من الأفكار الشائعة خطأً بيننا أن المونولوج في تراجيديات شكسبير الكبرى من المناسبات التي أطلق الشاعر الإنجليزي فيها العنان لملكته الشعرية فوضع على لسان شخصه قصائد من الشعر ذات كيان مستقل عن الدراما . . . تصلح دائماً لكتب المختارات . . . ويجد فيها الممثل القائم بدور هاملت أو عطيل أو مكبث أو لير مناسبة ملائمة لاستعراض قدراته في فن الإلقاء . . . وقد يكون هذا الخطأ من مخلفات مدرسة جورج أبيض في إخراج شكسبير . . . وقد يكون ناتجاً من قراءتنا لمسرح هذا الشاعر في ترجمات لم تكن كثيراً بالنص الإنجليزي على حقيقته (وهي حقيقة ما زالت حتى يومنا هذا قيد البحث) بقدر عنايتها بمظاهر من البلاغة ونخامة اللفظ توارى بها عجز الترجمة عن فك طلاسم النص الأصلي .

كان المونولوج (المناجاة) من مواضع المسرح الاليزابيثي التي قبلها جمهور النظارة حينئذ واستخدمها شكسبير وغيره من كتاب المسرح للكشف عن أفكار الشخصيات وزيادة الشعور بالسخرية الدرامية أو التناقض الدرامي حيث يشارك الجمهور بعض الشخصيات المعرفة بجزء من الحقيقة لا يعرفه البعض الآخر، وقد ظلت المناجاة من مواضع المسرح إلى أن اجتاحه تيار الواقعية بأضيق معانيها في أخريات القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين بقيام مسرح « الحائط الرابع » حيث يلقي في روع المشاهد أن ما يدور على خشبة المسرح نسخة طبق الأصل مما يدور في الحياة . . . إلا أن نفس الفلسفة الفنية التي طردت تقليد المونولوج من خشبة المسرح أدت إلى ظهوره في فن آخر من فنون الأدب هو الرواية المقروءة، فقد وجد بروسست ومن سار على تهبجه من القصاصين أن التصوير الواقعي جقياً للشخصية يحتم إبراز جميع أبعادها وليس أقلها ما يدور في عقلها من أفكار واضحة .

أحياناً ومبهمة أغلب الأحيان ، وقد صحب هذا التيار الجديد في الرواية تقدم علم النفس وزيادة معرفتنا بالقوانين التي تحكم الإدراك والتفكير .. وبخصائص مجرى الشعور أو تياره .. فرأينا الروائيين يستخدمون المونولوج الداخلي مباشراً وغير مباشر في محاولات جريئة للاحاطة بالشخصية في جميع أبعادها .

المونولوج والفنون الدرامية الحديثة :

وقد انتقل تقليد المونولوج إلى السينما بإمكانياتها الواسعة وقدرتها الفائقة على التمثيل .. كأن يسمع النظارة المونولوج بينما الشخصية أمامهم على الشاشة تسير أو تقف مطبقة الشفتين مما يوحي إليهم أنهم ينصتون إلى صوت أفكارها ... وقد عادت المنجاة إلى الظهور على المسرح الحديث في السنوات العشر الأخيرة كأثر من آثار مسرح بريخت الذي أخذ تدريجياً ينافر إبسن وشو الغلبة في المسرح المعاصر ، ولعل أبرز سماته العزوف عن التمثيل والاصرار منذ البداية على أن المسرح تمثيل (محاكاة) وليس نسخة من الواقع .. ويتضح لنا من هذه النظرة التاريخية السريعة أن المونولوج كتقليد مسرحي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالنظرية الفنية للمسرح في مختلف العصور .. وأن إنكار المشاهد لمواقف المونولوج أو قبولها مرتبط أساساً بنظريته هو عن المسرح .. أي بما يتوقعه هو من تقليد دقيق للواقع بخدائره أو تحرر من قيوده الضيقة للكشف عن حقيقة أعمق من أن يبينها التماس ظاهر الأحداث والأقوال .

الوظيفة الدرامية للمونولوج :

تعود بعد هذا إلى دراسة المونولوج عند شكسبير بالذات ، كتقليد مسرحي أحسن الشاعر الاستفادة منه وسخره لأغراض درامية معينة يتميز بها مسرحه . ومن معاد القول أن الصراع عصب الحركة في مسرح شكسبير وغيره من كتاب المسرح ، وأن الصراع نوعان : فهناك الصراع الخارجي الذي يبدو لنا من حوادث المسرحية كما تدور على الخشبة ، ثم هناك الصراع الداخلي الذي يدور في نفس البطل .. وهو يوازي الصراع الخارجي ويؤثر فيه ، ومونولوج المناجاة هو وسيلة

المؤلف في إخراج هذا الصراع الداخلي مسرحياً ، فمن وظائف المناجاة إذن أنها أداة لتصوير الصراع النفسي تصويراً درامياً . . وقد كانت على هذا الأساس من تقاليد المسرح الإليزابيثي التي ورثها عن المسرح « الشعبي » في العصور الوسطى .

وقد يعيننا في فهم هذه الأصول الموروثة للمناجاة في المسرح الإليزابيثي أن نذكر نوعاً من المسرحيات الشائعة في إنجلترا في القرن الرابع عشر تسمى الأخلاقيات وقد ظلت لها بقايا تمثل في القرى والمدن الصغيرة في المناسبات حتى أوائل القرن السابع عشر ، كان هذا المسرح الشعبي يصور ما يتنازع النفس الإنسانية من قوى موزعة ، خيره وشريره . . فشخصياته ترمز إلى هذه القوى وتسمى الكرم والبخل ، الطيبة ، الجشع ، الأعمال الطيبة وهي تصطرع فيما بينها للفوز بالبطل الذي قد يسمى « الإنسان » أو الإنسانية جمعاء ، وقد خلف هذا النوع من الدراما في أحد مناظر مأساة الدكتور فاوستس حلقة من حلقات التطور التي أدت إلى مونولوج المناجاة كما نعرفه عند شكسبير فقد صور كريستوفر مارلو بطله الدكتور فاوستس في موقف الصراع النفسي وقد وقف ملاك عن يمينه والشیطان مفیستوفیلس عن يساره . وكل منهما يهيب به أن يتبعه ، وهذه هي الصورة الفجة لموقف المناجاة التي أحسن شكسبير استخدامها ، وبلغ بها درجة من الكفاءة الدرامية لم يبلغها كاتب للمسرح في عصره . . ولنضرب لذلك مثلاً تلك المواقف في مأساة مكبث . . فلعلها أقرب تراجميات شكسبير إلى ذهن القراء إذ عرضها المسرح القومي في العام الماضي ، كما درسها وما زال يدرسها آلاف من طلبة الدراسات الإنجليزية عندنا كخير مدخل إلى دراسة ترجيديات شكسبير العظيمة .

ومكبث هي مأساة ذلك القائد الاسكتلندي البطل الذي يلتقي في طريق عودته من ساحة القتال بثلاث عجائز يبشرنه بأنه أمير جلاميس وأمير كودور وملك في المستقبل . . . وفي صحبة مكبث قائد آخر يشاركه فخر النصر الذي أحرزه في قمع ثورة الأمراء الثأرين وتثبيت أركان عرش الملك الشيخ دنكان ، وتبشر العجائز

بانكو بأنه سينجب مـالوكا وإن لم يقدر له أن يلبس هو التاج ، وتلمس نبوءة الساحرات وترا حساسا في قلب مكبث الذى يعلم مقدما أنه أمير جلاميس . ثم ما يلبث أن يأتيه رسل الملك يبشرونه أنه قد خلع عليه إمارة كودور مكافأة له على بلائه في حرب الخونة .. وقد كان كودور يساعدهم سرا .. وهكذا تحقق من النبوءة جزءان وبقي الجزء الثالث وهو الأهم يغرى القائد الهمام بأن يقفز إلى عرش الملك وهو له كفء ... وتلعب المقادير دورها في تزيين الجريمة في نظره إذ يعلن الملك أنه سينزل ضيفا على مكبث في قصره تكريما له وتشريفا .

وفي القصر ترى زوجة مكبث وشريكة طموحه وقد بلغها خبر النبوءة تعد العدة لمؤازرة زوجها على تحقيقها .. ثم إذا جاءها خبر اعتزام الملك المبيت تحت سقف بيتها يقر قرارها على قتله .

المناجاة والصراع ..

ويقع موقف المناجاة الأول في هذه المأساة بعد لقاء مكبث برسل الملك وقد تحقق من صدق جزء من النبوءة .. فهو يحدث نفسه مترددا بين فكرتين متعارضتين تلحان عليه هل سيتخذ من النبوءة بشير خير يشير إلى أن السماء تؤازره وتبارك آماله ؟ أم يرى فيها نذير هوة سحيقة تعمل قوى الشر على أن ترديه فيها .. ويصور المنولوج صراعه هذا (الفصل الأول — المنظر الثالث) ولكنه لا يصل إلى قرار ، بل يكل أموره إلى المقادير تصرفها كيفما شاءت . ولكن الظروف تلقى بمقاليدها إليه إذ يتخذ الملك قراره بالنزول في قصره ضيفا ... ثم يكون لقاءه بزوجته التى تؤازر قوى الشر في نفسه فتعرضه على اغتنام الفرصة لبلوغ مقصده .. وهنا يحتدم الصراع في نفس البطل .. فهو ليس كزوجته التى عميت عيناها عن كل ما عدا التاج .. أما مكبث فعيناه مفتوحتان تريان المآخذ ومواطن العثار . ويصور شكسبير معالم هذا الصراع في مناجاة مكبث الشهيرة في مطلع المنظر السابع من الفصل الأول . إذ يعدد لنفسه الأسباب التى تحرم عليه ارتكاب جريمته .. فهو يخشى القصاص يحل به في الدنيا .. هذا بصرف النظر عن عذاب الآخرة ، والملك قريبه وضيغه في نفس الوقت ... وقد أغدق

عليه من نعمائه وكافأه مكافأة حسنة.. وهو ملك عادل وشيخ مستكين ، لا جبار ولا مستبد .. ويقر قرار مكبث بالعدول عن هذه الجريمة الشنعاء بعد أن صورها لنفسه في أبشع صورة . ثم يكون دخول زوجته التي تعود فترجح جانب الشر في نفسه .. وقد سلحت نفسها بكل ما تعرف فيه من طموح ومن حب لها .

وإذا أوى الضيف ومعيته إلى النوم وهجع كل من مال قصر .. سهر مكبث وزوجته يعدان العدة لما انتويا .. ورى مكبث في موقف الخنجر الشهير وقد أوشك على الهذيان .. تصطرع في نفسه قوتان : الهلوسة والعقل السليم ، فهو يرى أمامه خنجراً فلا يصدق عينيه ، ويحاول أن يمسكه بيده فتقبض يده على الهواء :

أهذا خنجر أراه أماى ومقبضه فى اتجاه يدى !

تعال إلى أمسكك ! لا شىء !

ألا أمسك كما أراك . أم أنك خنجر من صنع خيالى . نتاج زائف لعقلي المحموم ؟

ما زلت أراك محسوسا كخنجرى هذا (وبتخيل دائماً أن المثل عند هذه الكلمات يخرج خنجره من غمده) .

أتقودنى فى الاتجاه الذى أقصد .. وأنا الذى سيستخدم هذا السلاح ..

ما بال بصرى قد أضحى سخرية لحواسى كلها .. وقد يعدلها جميعاً !

ما زلت أراك وعلى شفرتك ومقبضك نقط من الدم لم تكن عليك قبلاً ..

هذا محض خيال — إنها الفعلة الدامية التى تبعث هذه الرؤيا أمام ناظرى .

ويتضح لنا صوت العقل السليم فى هذا الجزء من المنولوج .. كما يتضح لنا أن

الحركة فيه تسير فى خطين مشتبهين . فمن ناحية نرى الصراع واضحاً بين العقل

والهلوسة ، ومن ناحية أخرى نرى رؤيا الخنجر وهى تقوى وتتضح أمام البطل

من رؤيا غامضة غير محددة المعالم إلى خنجر مشابه لخنجره يقوده في اتجاه فريسته، ثم إلى خنجر تتساقط منه نقط الدم ، وهذا هو الشعر الدراحي حقاً ، إذ يصل مكبث بعد يقينه من أن ما يراه ليس إلا هלוسة ناتجة عن توتره الشديد إلى إدراك موقفه في عالم الإثم والشرور التي تتخذ من الليل مرتعاً للجريمة ومن ظلامه ستاراً تتخفى في ظله حتى « لا تنظر العين ما تقترب اليد » .

ويصل مكبث إلى نوع من التوحيد بينه وبين عالم الشر أجمع ، يعبر عنه في بقية المونولوج فيكشف للمتفرج عن أبعاد في شخصيته وحدة في خياله تجعله أرهف الجميع حساً ببشاعة جريمته التي يمضي إليها مفتوح العينين .

الباب الثاني

مقالات في المسرح

- ١ — بيت برناردا ألبا على خشبة المسرح القومي .
- ٢ — توفيق الحكيم والسلطان الحائر .
- ٣ — شمس النهار بين الخرافة والواقع .
- ٤ — لعبة الحب : تحليل وتفسير .
- ٥ — قصر الشوق بين القصة والمسرح .

بيت برناردا ألبا على خشبة المسرح القومي (*)

قرأت بسرور بالغ الإعلان عن إعادة عرض مسرحية بيت برناردا ألبا من تأليف الشاعر الأسباني الكبير فيديريكو جارسيا لوركا ، وقد أحسن المسؤولون بمؤسسة المسرح بإعادة عرض هذه التحفة العالمية الفذة ونرجو ان يستمر عرضها طويلا وألا يجعلوا الحكم في النهاية لشباك التذاكر . وقد عرضت هذه المسرحية في مفتح الموسم هذا العام ، ولم تلق رواجاً يذكر بين جمهور النظارة لا لعب في المسرحية فأعمال لوركا عموماً من أصلح المسرحيات الأجنبية للمسرح العربي ، إنما حدث أن أدوات الإعلام من صحافة وإذاعة وتلفزيون لم تحتفل كثيراً بالإعلان عن هذه المسرحية . ولم يسبق ظهورها أي تعريف بها يلفت إليها أنظار الجمهور وكتب عنها عدد من السادة النقاد ولكن تأخر ظهور ما كتبوا حتى قاربت مدة عرض المسرحية نهايتها ، كما اقتصر عدد ممن تصدوا للكتابة عنها في الصحافة اليومية على تلخيص أحداث الدراما بدون إبراز عناصر الجمال الفني فيها ، ولعل جمهور المشاهدين لا تفوتهم هذه المرة مثل هذه التجربة الفنية الفريدة — فمسرح لوركا كما أسلفنا يتلاءم كثيراً والترجمة إلى العربية . فهذا الشاعر الأسباني كان يكتب من تراث أدبي تدخله عناصر عربية كثيرة ، وكان في تصويره لحياة الشعب الأسباني بما له من تقاليد ذات أصول عربية عريقة في الأندلس — كان قريباً جداً من حياتنا ، فهذه المسرحية مثلاً « دراما عن حياة النساء في قرى أسبانيا » . ويمكن أن تتصورها بحذاقها — دراما عن حياة النساء في صعيد مصر مثلاً .

وكانت هذه المسرحية آخر ما خطه قلم لوركا للمسرح إذ كتبها قبيل مقتله على أيدي جنود الفالانج (١٩٣٦) بشهور قليلة . ويعتبرها كثيرون ذروة مسرحه وقد تخلص فيها عامداً من كثير من العناصر الغنائية والمحلية التي تميز

مسرحة وأحكم بناءها وحدد رقعة الأحداث فيها ، فبلغ قمة من الإتقان لم يرق لها من قبل . . فلاحداث كلها تدور داخل جدران بيت واحد ، وتبدأ في اليوم الذي يصبح فيه بيت برناردا ألبا بيتا لا تسكنه إلا النساء ، قرب الأسرة قد مات ودفن في ذلك اليوم . . وأصبح على الأم أن تحكم البيت وتصرف شئونه ، فهي لم ترزق ولدا بل خمس بنات تتراوح اعمارهن بين التاسعة والثلاثين « أنجوستياس » والعشرين « اديلا » ولم تتزوج منهن واحدة .

ومن سكان البيت امرأة أخرى تمثل جيلا ثالثا هي الجدة « ٨٠ سنة » وهي أيضاً تحت حكم الأم لأنها عجوز مخرفة بلغ بها الخرف درجة الجنون ، فأضحي سجنها مزدوجا فهي رهينة حجرة موصدة لا يسمح لها بالخروج إلى الفناء إلا مساء .

وقد نجح عبد الله العيوطي في تصوير بيت برناردا ألبا هذا على المسرح مستعينا بتوجيهات المؤلف ومضيفا اليها من خياله ما أبرز باللمسات بارعة الشبه بين البيت وبين دير للراهبات من ناحية وبينه وبين السجن من ناحية أخرى ، وأكد صفة السجن فيه في الفصل الثالث تأكيذا مضاعفاً إذ ظهر سياج من الحديد في أعلى الجدران ، واصطفت حجرات الفتيات على الجانبين بأبواب رمادية كأنها زنازين الحبس الانفرادي ، كما أسقط البيت على المسرح وأظهر القرية والمروج الخضراء ونوافد بيوت الفلاحين يلمع فيها الضوء مساء ، وكل ذلك ساهم مساهمة فعالة في خلق الجو المناسب للمأساة

وفي الحديث التقليدي بين خادمتين في مفتتح المسرحية يكشف لنا المؤلف من ظروف الأسرة ما يهمننا لمتابعة الأحداث فنعرف أنها أسرة عريقة النسب ، لا يدانيها في عرافة النسب أحد من جيرانها ، تحكمها أم محافظة متعالية . وفي هذا تكمن مأساة بنات برناردا ألبا . . فقد أولين من عرافة النسب ما جعل أمهن تستنكف مصاهرة أسر دونهن مكانة فتطرد الخطاب على قلتهم ، ولكن ليس لهن من الثراء ما يجتذب خاطبا يمكن أن ترى فيه الأم كفتا لبناتها .

ومنذ الفصل الأول ندرك أن مجتمع القرية يحكمه قانون أخلاق مزدوج فما يحرم على النساء مغفور للرجال . النساء يطلبن الرجل ولكن في حيلة وتلصص ، فبنات برناردا ينظرن إلى الرجال من شقوق الفوافذ ، وبرناردا نفسها تتسمع أخبارهم من خادماتها . أما الرجال فيطلبون المرأة في صراحة وجسارة ، فالأب المتوفى كان يرفع قميص الخادم خلف جدار الاسطبل والمعزون من الرجال يتحدثون عن مغامرة جماعية في حدائق الزيتون ، ولابونشيا الخادم العجوز تعطى ابنها مالا ليصحب غازية إلى حدائق الزيتون « لأن هذه الأشياء ضرورية للرجال » أما إذا ظهر أن فتاة من القرية قد حملت سفاحا فالرجم نصيبها والحرق بالنار . .

ويذهب فرانسيا لوركا شقيق المؤلف إلى أن البطل الحقيقي لهذه المسرحية هو الرجل ، فإن أهم شخصية فيها هي شخصية الشاب بيبي الرومانو (٢٥ سنة) خطيب الأخت الكبرى وعشيق الصغرى ، ولكنه لا يظهر على المسرح بتاتا فهو ليس شخصية فردية بل رمزا « بعكس الأم والفتيات إذ تؤكد المسرحية فردية كل منهن » .

وبيبي هذا يمثل عالم الرجال الذي ينطلق خارج أبواب البيت وتتطلع إليه نساؤه جميعاً . وهو يأتي البيت خاطباً رسمياً للأخت الكبرى مع أنها في التاسعة والثلاثين وهو — كما نسمع — في الخامسة والعشرين ، ثم هو يتلصص في الظلام عاشقاً للصغرى لأنها أجملهن ، ولا نقول هنا إنه أغراها فهي التي تصدت له ، كما أن بقية الشقيقات مدلهات بحبه ، وقد أحسن لوركا بالاحتفاظ به خارج المسرح .. نسمع به ولا نراه وكان تجسيده في شخصية بالذات كفيلاً بإضعاف قيمته الرمزية .

وقد جعل لوركا من الحصان في الفصل الثالث خير معادل للذكورة التي يمثلها بيبي ، فهذا الحصان يدق أرض الاصطبل فيهرز جدران البيت حتى يكاد يقوض أركانه ، ويستمتع النظارة إلى ما يثيره من ضجيج ، ويرون ما يرتسم على عيون برناردا وبناتها من قلق ، كل هذا في الفصل الأخير قبيل النهاية الفاجعة وأديلا تنتظر في قلق وشقيقتها الشوهاء ترقبها بعين ماكرة ، وتأمّر برناردا بأن يفك عقال الجواذ

ويترك طليقاً في الفناء حتى لا ينهار البيت على رؤوسهن ، وهو بهذا يصلح معادلاً موضوعياً للذكر الذي قوض أركان بيت برناردا ألبا .. فيبني هو الآخر يذهب طليقاً تحت الأغصان والنجوم اللامعة عندما ينكشف سره وسر ادبها ، أما الفتاة فتشنق نفسها حزناً عليه .

وفي هذه المسرحية أمثلة كثيرة لقيمة التعبير غير المباشر في العمل الفني يحذران يلتفتن له الناشئون من كتاب المسرح ، فالجدة العجوز المخرفة هي التي تعبر بصراحة عن موضوع المأساة لأنها مخرفة لا تحكمها تلك القوى الجبارة التي تعقل السنة حفيداتها ، فهي التي تصبح مطالبة بالزواج من « شاب جميل على شاطئ البحر » وهي دائماً تقرن الزواج بالانطلاق إلى شاطئ البحر ، ومن الواضح أن الزواج بالنسبة لحفيداتها يعني أولاً وقبل كل شيء الخروج من سجن برناردا ألبا الذي تحكمه التقاليد فيفرض عليه الحداد ثمانى سنوات لموت الأب .

ولعل المأخذ الوحيد على إخراج فتوح نشاطى البارع لهذه المسرحية هو إبرازه الجدة كشخصية مثيرة للضحك مما يفسد وظيفتها الأساسية وهي التصريح بما يعتلج في نفوس الأخريات ، وتتناكد هذه الوظيفة في الفصل الثالث وقد احتدم الصراع وقاربت المأساة الذروة .. إذ نرى العجوز تتسلل خارجة من حجرتها كما تسلمت أدبلاً للقاء حبيبها ، والعجوز الخرفاء تحمل حملاً تدلله كطفل فتبرز جانب الأمومة الحبيسة في صدور الفتيات النائمات كل في زمراتها المنفردة .

وقد كان الاقتصاد والتركيز رائد المؤلف في جميع المواقف تقريباً فالحوار بسيط في الظاهر ولكنه مشحون بالظلال والمعاني الخبيثة « تقول الخادم — مثلاً إن برناردا تملك خير قطيع في القرية ولكن الأسعار للأسف في هبوط مستمر » ويدرك السامع للوهلة الأولى أن ما يصدق على قطيع الماشية يصدق أيضاً على قطيعها من البنات اللاتي تدهور سعرهن في سوق الزواج .

ولا يقتصر لوركا في استخدامه لقوة الإيحاء على الحوار فهو يستخدمه ببراعة في إبراز معنى الأحداث ، ففي الفصل الثاني نرى الفتيات الحبسات يطرزن

جهاز العرس كالمعتاد وإن كان العرس يبدو أملاً أبعد منالاً من أى يوم مضى بعد فرض مراسم الحداد على البيت . وزاهن يشكون من حرارة الجو داخل البيت ، ونسمع من الخادم أن النسيم يهب على الحقول ندياً ، وتصل إلى أسماعهن أصوات من بعيد تدل على أن الحياة تصطبخب خارج نوافذهن ، فالفلاحون الطلقاء سعداء بموسم الحصاد ، ويحمل النسيم إلى أستماعهن أغنية للحصاد ، فالدنيا خارج البيت تنعم بالخصب والتماء ، أما فى داخله فالجو المحرق والصراع المجدب بين الشقيقات .. ويعقب موكب الحصاد موكب آخر كأنه النذير إن تجرؤ منهن واحدة على الاستجابة إلى دواعي الخصب فى الموكب السابق ، فهذا موكب العار والفضيحة ، حيث ترجم الفتاة الزانية ويحرق موضع خطيئتها وبالنار . ويكون له أبلغ صدى فى نفوس الجميع ، ويظهرنا على خبيثة نفوسهن من الأم التى تتشفى بمتهجة بعذاب الخاطئة إلى أديلا الصغيرة التى تبكى طالبة لها الرحمة .

ويجدر بنا أن نشير هنا إلى عزوف لوركا عن إظهار مناظر العنف على المسرح فى هذه الدراما بالذات مما يضاف عليها روعة الفن الكلاسيكى الأصيل ، وهو يكتفى بالتلميح والإشارة فيبلغ ذروة التعبير بأبسط الوسائل وأكثرها قصداً .. فحتى فاجعة انتحار أديلا تتم خارج خشبة المسرح ، وتعبّر الخادم المرتاعة عما رأت بإشارة بليغة إلى حنجرتها وبصلاة متحشجة على شفقتها وهى تحول دون الأم والدخول إلى حيث جثة الفتاة المشنوفة .

توفيق الحكيم

والسلطان الحائر (*)

عندما عرضت مسرحية السلطان الحائر على خشبة المسرح القومى فى العالم الماضى ، أثار عرضها فى نفسى سؤالاً يلح على كلما تعرضت لعمل جديد من إنتاج توفيق الحكيم : لماذا قدم الحكيم إلينا فى بدء تطلعنا إلى القراءة على أنه «الكاتب الذاهل صاحب البرج العاجى» الذى يعيش بمنأى عن أحداث عصره ، لا يحفل بما يشغل بال مواطنيه من مشكلات . وكم خاضت المجلات المصورة فى أوائل الأربعينات فى حديث «راهب الفكر وعدو المرأة» و «صينية البطاطس» التى يفرضها اختباراً للمرأة الجميلة إذا شاءت الظفر به زوجها !

ثم رأينا من تعرضوا له بالنقد الجاد يفيضون فى الحديث عن مسرحه الذهنى كمسرح تصطرع فيه الأفكار لا الأشخاص ، أفكار مجردة لا تمت إلى حياة هذا الجيل بصلة ، فإذا أتيح لنا أن نتعرف على أعماله بأنفسنا أدهشنا بعد كل هذا أن نجد فيه كاتباً حساساً مفكراً . يعيش مشكلات عصره وقومه ويدلى بدلوه فيها على مستويات مختلفة ، فلعل ما حدا البعض إلى اتهامه بالتعبد اللاهى فى محراب الفن أنه لم ينجح إلى التعبير المباشر إلا فيما ندر ، واتخذ لنفسه طريق التعبير الفنى السليم أى التعبير غير المباشر ، وهو لا يتعلق بالجزئيات ، بل يتعمق المشكلة إلى لبها ليكشف عن العناصر الانسانية الثابتة على مر الأجيال وعلى اختلاف ظروف المكان . . .

والسلطان الحائر تمثل قمة فى مسرح توفيق الحكيم إذ تجمع بين المعالجة الفنية لمشكلة خطيرة من مشاكل الانسانية وبين البناء الدرامى المحكم الذى يمتاز بالحركة

والمفاجأة والتشويق ، فهو يتعرض لمشكلة الحكم ونوعه ومقوماته ، وهى مشكلة لا شك خطيرة قديمة كما أنها أيضاً معاصرة بمعنى أنها تشغل أذهان هذا الجيل بأسره ، وقد شغلت الحكيم فيما يبدو فى مراحل متعددة من تاريخه الفنى ، عاجلها بصراحة فى عدد من المقالات نشرت بالصحف سنة ١٩٣٨ وجمعها بعدئذ فى شجرة الحكم وعاجلها أو عاجل بعض جوانبها فى مسرحية لميزيس ثم ها هو يعود إليها فى السلطان الحائر . .

ففى لميزيس رأينا الصراع يدور حول الوصول إلى الحكم وإلى أى مدى يمكن للخير أن يمسك بمقاليد هذا الكون بدون اللجوء إلى حيل « قيصر » ورأينا إيزيس الأم تثور فى وجه الفكر المثالى الذى يرفض لحوريس أن يصل إلى الحكم إلا من طريق الشرف « إن خصمنا فى هذه المعركة رجل قوى مغامر ، بارع الوسيلة واسع الحيلة ، وهو فوق ذلك مطلق اليدين يطعن بكل سلاح . . فى حين أننا نريد أن نكتف حوريس بقيود الشرط ، ونقدمه لخصمه مغلول اليدين مكشوف القلب » .

فإذا كانت المشكلة فى لميزيس هى الطريق إلى الحكم فهى فى السلطان الحائر نوع هذا الحكم ، فالسلطان قد وصل إلى الحكم بطريق أو بآخر وليس هذا ما يعنيننا ، ولا شك فى أنه حاكم عادل شجاع قد أبلى فى الحرب وفى السلم ، يعتز به أعوانه وتحرص عليه رعيته إذ لا يجود الزمان بمثله إلا قليلاً ، وعقدة الدراما هى هل يحكم هذا السلطان بالقانون أم بالسيف ؟ ، وهو المسئول وحده عن هذا الاختيار والمتحمل لتبعته وحده ، وليس عليه حرج أن يتبع أسهل الطريقين أو أصعبها فلا شعبه ولا مستشاروه يعرضونه لأى ضغط . ولحظة الاختيار التى تمثل ذروة التوتر الدرامى فى المسرحيات العظيمة هى اللحظة الرهيبة فى حياة هذا السلطان الذى يمثل له الجميع عن حب واقتناع :

الوزير : أنت مولانا وحاكمنا .

السلطان : نعم ، وتلك ساعتى المخيفة ! الساعة المخيفة لكل حاكم ! ساعة

يصدر القرار الأخير ، القرار الذى يغير مجرى الأمور ! ساعة أن ينطق بذلك
اللفظ الصغير ، الذى يبت فى الاختيار الحاسم ! الاختيار الذى يقرر المصير !
السلطان الحائر ص ٨٠ .

ولم يكن أسهل على هذا السلطان المحارب الشجاع من أن يمضى فى
طريقه معتمداً على السيف ولكنه يذكر فى محنته أن :
«السيف يعطى الحق للأقوى . ومن يدرى غداً من يكون الأقوى !!»

وقد اتخذ الحكيم للتعبير عن هذه المشكلة القديمة الجديدة أبداً إطاراً يخرجها
تماماً من حيز الزمان والمكان ، فهو يتخذ لها الإطار الشرقى القديم ، ولكنه إطار
شفاف لا يحمل من معالم هذا الشرق إلا أسماء الشخصيات أو بالأحرى وظائفها :
السلطان — الوزير — القاضى — المؤذن — الجلاد ، ولا يدعمه إلا الحديث عن
الجوارى والنخاس والسلطان الراحل الذى دفع ألف دينار ثمناً للصبي الصغير ،
وهو نفس الإطار الشرقى الشفاف الذى اتخذته كثير من أدباء فرنسا فى القرن
الثامن عشر ستاراً يغلفون به قصصاً ترمى إلى النقد الاجتماعى أو السياسى أو التأمل
الفلسفى فى مكان الإنسان من الوجود وغير ذلك من الأغراض ، وهو التراث
الذى أسهم فيه فولتير بقصص زاديغ وكيانديد وأسهم فيه منتسكيو برسائله
الفارسية وجونسون الإنجليزى بقصة راسلاس فهذا التقليد الأدبى الذى ساد
فرنسا على أثر ترجمة ألف ليلة وليلة إلى الفرنسية فى مطلع القرن الثامن عشر قد
انتقل منها إلى الآداب الأوروبية الأخرى ، وظل قائماً وإن قلت سعة انتشاره
حتى يومنا هذا ، وهو التقليد الذى كتب منه الحكيم شهر زاد سنة ١٩٣٠
والسلطان الحائر سنة ١٩٥٩ وليس أدل على ذلك من أن السلطان الحائر قد
كتبت أولاً بالفرنسية وأنا نجد حتى فى النص العربى عبارات مثل :
« . . ولم يبق عليكم إلا تسليمى البضاعة المشترأ . . وإنى أطلب تسليمها
فى المنزل ص ١٢٣ »

ويبدو لى أن إبراز التقليد الأدبى الغربى الذى تنتمى إليه

المسرحية من الأهمية بمكان إذ يعصمنا من خطأ وقع فيه كثيرون عندما عرضت المسرحية في العام الماضي ، إذ نظر البعض إليها كما لو كانت مسرحية تاريخية تعالج فترة معينة من تاريخ الماليك والنص المكتوب براء من هذا التفسير ، ولكن يبدو أن القائمين بأمر إخراجها على المسرح يحملون مسئولية هذا الخطأ فقد ركبوا شططاً في إلباس المسرحية ثوب الواقعية .

وكانت الملابس والمناظر بإبرازها التفاصيل الدقيقة للثوب الشرقي تمثل محاولة يائسة للتمويه على المتفرج بأن مثل هذه الأحداث قد حدثت فعلاً كما أوردوا في مقدمة البرنامج اسم قاض من العصر المملوكي بينه وبين قاضي المسرحية بعض الشبه ، مما حدا بأستاذنا الكبير الأستاذ أمين الخولي إلى محاسبة كل من المخرج والمؤلف على تشويه شخصية مثل هذا القاضي الجليل .

والواقع أن المؤلف برىء من هذه التهمة ، لأن المسرحية رمزية تعالج مشكلة إنسانية تصدق في كل زمان ومكان ، وليس الثوب الشرقي فيها إلا مطية لهذه المعالجة ، والأحداث خرافية تماماً ولا علاقة لها بأي حادثة تاريخية إن وجدت ، ولم يعن الكاتب بأن يقنعنا بمقوليتها أي بإمكان وقوعها فعلاً ، بل هو على العكس من ذلك يؤكّد الصفة الخرافية فيها بإبراز عنصر « الأوضاع المقلوبة » فالمنظر الأول بين الجلاد والمحكوم عليه يؤكّد هذا العنصر فهو بمثابة مفتاح لجو المسرحية ، فمنذ أن نرى الجلاد يطالب المحكوم عليه بأن يرفه عنه ويستحسن غناؤه ويستقيه الخمر على حسابه ، ندرك فوراً هذه الصفة في المسرحية ولا تفتأ بعض الشخصيات تذكّرنا بهذا من حين لآخر فالسلطان يقول « نعم . . كل شيء اليوم يسير مقلوباً معكوساً » ص ١٥٣ .

وتظهر براعة توفيق الحكيم ككاتب مسرحي في الطريقة التي يكشف بها هذا المنظر الأول عن الموقف الذي تسير منه الأحداث ، فالمحكوم عليه ممنوع من الكلام عن تهمته وهو فيما يبدو لم يحاكم والجلاد المجيب ينتظر أذان الفجر كي يطيح برقبته وتتدخل الغانية لتعطيل المؤذن ، وبذا تتيح للمحكوم عليه أن يحاكم

أمام السلطان ، ومن خلال المحاكمة تنكشف تهمته للمتفرج وللسلطان والقاضي .
وتهمته أنه قال الحقيقة ، والحقيقة أن السلطان — وهو من سلاطين المماليك —
عبد لم يعتق قبل وفاة مولاه السلطان السابق ، وكشف هذه الحقيقة يوقع السلطان
وهو بطل المسرحية في مأزق الاختيار . إنه مأزق هملت وما كبت وكل المشاهير
من أبطال الدراما . والصراع في نفسه بين قوتين يمثلهما في الخارج القاضي الذي
يمثل القانون ، والوزير الذي يمثل السيف أو السلطة التنفيذية .

ولكن السلطان ليس هاملت إنه محارب شجاع ولذا فهو يختار الطريق
الأصعب ، ويدعن للقانون وتبلغ براعة الكاتب الذروة في إظهار المفارقة بين سطوة
السلطان ومكانه ، وتعريفه في نظر القانون :

— القاضي : باعتبارك في نظر القانون متاعا مملوكا للسلطان الراحل . فقد
أصبحت جزءا من ميراثه ، وبما أنه توفي عن غير وريث ، فقد آلت تركته إلى
بيت المال . وعلى هذا فأنت الآن متاع من الأمتعة المملوكة لبيت المال . متاع
عقيم ، لا يدر ربحا ، ولا يأتي بغلة . وإني بصفتي أيضا خازنا لبيت المال ،
أقول : إنه قد جرت العادة في مثل هذه الأحوال على التخلص من المتاع
العقيم ببيعه في المزاد حتى لا تضار مصلحة بيت المال ، وحتى ينتفع بحصيلة
البيع فيما يعود على الناس عامة والفقراء خاصة بالنفع . . ص ٦٥ — ٦٦

والقانون — فيما يتضح للسلطان وللمتفرج فيما بعد — يفرق بين نوعين من
التحايل فهناك تحايل مقبول لأنه في حدود حرفية القانون وهناك تحايل مرفوض
لأنه غير قانوني . فالقاضي الذي يرفض التواطؤ مع الوزير والسلطان والاعلان عن
وجود حجة وهمية للعتق ، ويرفض أن يشتري الوزير السلطان في السر ، هذا
القاضي نفسه يتحايل في حدود القانون بأن يضيف للبيع بالمزاد شرطا هو عتق
المتع المبيع (أي السلطان) في جلسة البيع نفسها ، ولكن الأمور لا تسير وفق
ما يدبر ، إذ يرسى المزاد على نفس الغانية التي أنقذت رقبة المحكوم عليه ؛ وهي
ترفض توقيع حجة العتق . وتقارع القاضي حجة بحجة ، تقارعه بالمنطق وتصر

على الاحتفاظ بذلك المتاع الذى دفعت فيه مالها ، وينذرها السلطان أنه فى هذه الحالة سيتنازل عن العرش ، وهكذا يتكرر مأزق الاختيار بصورة أخرى فى الفصل الثانى ، ويصبح على المرأة أن تختار إما أن تحتفظ بالرجل ملكا خاصا لها ، أو تدعه أو بالأحرى تسرحه ليقوم بوظيفته وواجبه نحو شعبه . . .

وتشترط المرأة أن يقضى السلطان فى بيتها ليلة قبل أن تعتقه فيفرض عليها القاضى أن يكون ذلك عند أذان الفجر . وكما كان تأخير المؤذن سببا فى بدء حركة الحدث يكون تقديم الأذان سبباً فى انفراج الأزمه وإيذاناً بتوقف الحركة فالقاضى الذى لا يهتم من القانون إلا حرفيته يأمر المؤذن بالأذان بعد منتصف الليل بقليل ويطلب المرأة بإطلاق سراح السلطان . والسلطان نفسه يرفض مثل هذا التحايل ولكن الغانية تضارعه كرماً وتعتقه .

إن هذا التكرار فى غير تشابه هو ما يضيف على المسرحية عنصر الاتزان الذى يميزها ويشهد ببراعة الكاتب فى اختيار الشكل المناسب للدراما .

ولعل رسم حدودها فى نطاق أذان للفجر لم يؤذن وأذان یرن فى الأسماع عند منتصف الليل مما يؤكد العنصر الخرافى فيها وكأنها قصة من قصص شهرزاد التى يؤذنها صياح الديك بطلوع الصباح فتسكت عن الكلام المباح .

الشخصيات :

والحديث عن شهرزاد لا مناصّ يجرنا إلى الحديث عن شخصيات المسرحية . وجلها شخصيات عرفناها فى ألف ليلة وغيرها من قصصنا الشعبي وعرفناها أيضاً فى شهر زاد الحكيم نفسه . ولكنه فى هذه المسرحية قد جردها تماماً من أى صفات جزئية . فهى شخصيات وظيفية ، لا نعرف عن الوزير شيئاً إلا أنه مساعد الملك الذى يمثل السلطة التنفيذية . والقاضى أيضاً لا اسم له ولا ذات ، إنه القانون مجسما ، ولم يتكلف الكاتب أن يموه على المتفرج أو القارئ بأن يجعل شخصياته

تاريخية أو يبرر سلوكها ، فأين ذلك الوزير الذى كان يخاطب الشعب أيام سلاطين المماليك ، ويحدث الناس عن واجبه القومى تجاه الوطن والسلطان ؟ إن الوزير شخصية معاصرة كما أسلفنا وهو يتآمر لإخفاء الحقيقة فيأمر بإعدام المتهم قبل وصول القاضى والسلطان ، وإذا يحبط مسعاه نراه يتآمر فى الفصل الأخير بطريقة عصرية جدا ، إذ يؤلب الناس على الغانية ويشعل غضبهم بأن يخلق لها تهمة عصرية من عنده هى الجاسوسية ! ويوازيه فى الجانب الآخر القاضى الذى لا يرى من القانون إلا حرفيته ، ويمثل الشعب فى المسرحية شخصان هما الخمار والإسكاف وهما أيضا يمثلان تقيضين وإن تشابهها ولكن بينهما وبين السلطان وحاشيته بون شاسع فعامة الشعب مشغولون بأمور حياتهم ، السلطان بالنسبة لهم متاع من أمتعة الترف (تحفة) ، ولا فرق بين سلطان وسلطان ، إلا أن هذه الشخصيات جميعها تصغر إلى جانب السلطان والغانية ، فهما عماد المسرحية حقا ، وقد أضفى عليهما الكاتب من فيض عنايته ما جعلهما مثلا لشخص المسرح ، فبينهما من التشابه والتضاد ما يربطهما ربطا متينا كنديين على اختلاف مكانهما فالسلطان فى عليائه والغانية فى مكانها الزرى من المدينة بينهما من أسباب التشابه مالا نطقن له فى بدء المسرحية . فكلاهما يسير فى الطريق الذى اختاره ولا يحفل بما فى الطريق من أحوال وكلاهما يصل إلى الحرية بهذه الطريقة ، وكلاهما يعلو على بقية الشخصيات ولا يجد كفتاله فيمن حوله . فالسلطان يرفض تأمر وزيره ويسمو على تحايل القاضى ، وهو شجاع لا يعرف المناورة ، أما الغانية فتكشف هذه المناورات ولا تحفل بها ، وهى لا تحفل بما يقوله عنها الناس ، ولا تعبأ بأن تشرح لهم الحقيقة « لأنه لا خير فى حقيقة لا يصدقها الآخرون » ومن المفارقات العجيبة فى المسرحية أننا نكتشف فى البداية أن هذا السلطان المهيب عبد « متاع عقيم » ، وأن هذه الغانية التى يسخر منها الجلاد والاسكاف امرأة حرة بكل ما لهذه الكلمة من معنى ، وهى التى تمنح السلطان حريته فى النهاية كما أنقذت رقبة المحكوم عليه فى البداية ..

وقد اجتهد النقاد فى تفسير ما ترمز إليه الغانية فمن قائل إنها الحرية ومن

قائل إنها الشعب المصرى ، وقد نجتهد فنقول إنها الفن فهذا أقرب إلى النص ، ولكن مثل هذا التفسير لا طائل تحته . . . فليس من الضرورى أن ترمز الشخصية إلى شيء آخر . إن الغانية امتداد لشخصية المرأة الأريية الشجاعة الفاعلة كما صورها فى شهرزاد وفى إيزيس ، فهى تحرر الرجل أى تنقذه من عبوديته ، ولعل الشبه بين شهرزاد التى حررت زوجها من عبودية الشهوة والنقمة عن طريق الفن (القصص) وبين الغانية التى حررت السلطان بعد أن أطلعته على حياة الفن فى بيتها ، لعله شبه مقصود يشير إليه الكاتب من طرف خفى فى ذلك الحوار الطلى بين السلطان والغانية فى الفصل الثالث ، إذ تطلب منه أن يحكى لها قصته فيرد متعجبا « أنا الآن الذى يحكى القصص ؟ »

— ولم لا ؟

— حقا .. هذا ما ينبغى !.. ما دمت أنا فى وضع شهرزاد ! هى أيضا كان عليها أن تحكى القصص الليل بطوله فى انتظار الفجر الذى سيقدر مصيرها ..

— لا .. أنت السلطان دائما .. أما أنا فهى التى فى وضع شهرزاد الجالسة دائما عند قدميك . .

والغانية التى تحمل تبعة الاختيار كما حملها السلطان امرأة من لحم ودم . حقا إنها ليست بغيا كما يظنها أهل المدينة بل فنانة قبلت أن تدفع سوء السمعة ثمنا لصحبة الفنانين من الرجال ، لكنها كما قلنا امرأة يطربها أن يكون لها ذلك الخطر فى المدينة ، ولا تكاد تخلو بالسلطان حتى تسأله عن الحب فى حياته ، وترتد آسفة إذ تعلم منه صراحة أن لا مكان للحب فى حياة سلطان محارب مثله . .

أما السلطان فقد عمق الكاتب أبعاد شخصيته حتى لم يعد يقتصر على تمثيل الحاكم ، بل أضحي يمثل الإنسان . حقا إن بينه وبين شهريار توفيق الحكيم فى الثلاثينات بعض الشبه ، إلا أنه شبه طفيف فشخصيته أبرز فى معالمها وأكثر نضجا ، فهو لا يحب الأرض بحثا عن الحقيقة بل يكشفها فى عقر داره . فلا يصعقه أن يعرف نفسه عبدا فى نظر القانون على ماله من جبروت ، ويمضى

فى طريقتهم كالىهم لا يلوى على شىء يتقبل حرىته على يد أضعف رعاياه ، ويعود إلى قصره وقد اكتسب لا الحرية وحدها بل ما هو أثمن منها وهو الحكمة .

إن مثل هذا المقال القصير ليقصر عن تفصيل براعة الصنعة المسرحية فى السلطان الحائر ، وهى صنعة تقترن بعمق التفكير ، وبقدرة فائقة على صياغة الحوار الطلى واستكشاف الفارقة والفكاهة الهادئة إلى جانب السخرية اللاذعة فى كل موقف ..

أمد الله فى عمر الأستاذ الحكيم وغمرنا بفيض إنتاجه فنانا مفكراً يحتل مكان الصدارة بين كتابنا كما عرفناه دائماً ..

شمس النهار ..

بين الخرافة والواقع (*)

لعل كثيراً من القراء يشاركوننا ذلك المزيج من اللفظة والترقب الذي ننتظر به عملاً كبيراً لتوفيق الحكيم في كل موسم ، وعندما طالعنا شمس النهار في الجمعة الأولى من سبتمبر على صفحات « الأهرام » ، رأينا الحكيم قد عاد بنا إلى جو ألف ليلة الذي استقى منه شهر زاد وركب عليه السلطان الحائر درة مسرحه بلا منازع ، رأينا في شخوص شمس النهار تلك الشخصيات من القصص الشعبي التي رسخت في أذهاننا منذ الطفولة : الملك والوزير وبنت السلطان ، وقد اصطفاها توفيق الحكيم وطوعها لأغراضه الفنية حتى أضحت من صميم أدبه واصطبغت بلون من خياله . فهذا السلطان يوجه إلى وزيره تلك الجملة الخالدة :

— قلت لك دبرني يا وزيرى

— التدابير لله يا مولانا السلطان .

إلا أن سلطان الحكيم ليس كسلطان القصص الشعبي ، فهو يقف متذمراً إزاء هذه الجملة التي سمعها كما سمعناها مرات ومرات .

— سمعتها منك عشرين مرة ! طبعاً التدابير لله ! لكنك أنت وزيرى وهذه وظيفتك ، تفكر معى وتدبر لى . هل تريد أن تقبض أنت المرتب وتترك لى العمل يتولاه الله ... العمل السهل تقوم به والعمل الصعب تتخلى عنه الله تعالى .

— وأى بأس أن أسأل الله المعونة ؟

— ولماذا لا أسأله أنا مباشرة وأوفر المرتب ؟

إن هذا الحوار الطريف في مطلع المسرحية يهيئنا لأن هذا السلطان وذلك الوزير من نوع جديد لم يعرفه القصص الشعبي ، إننا بصدد تمحيص لكثير من المسلمات التي نسمعها كل يوم بدون أن نلقى إليها بالاً ، ويتضح لنا من حديث السلطان الضجر ووزيره الحائر أن الفساد قد استشرى في البلاد وأن السلطان مسئول ضمناً عن هذا الفساد ، فهو الذي قال « هذه هي المرتبات الرسمية . . وبعد ذلك كل واحد وشطارته » . إلا أن الشطارة قد زادت على حدها في نظره . وفي هذا الجو حيث لا هم للجميع إلا اقتناص المتعة من أى طريق يبدو سلوك الأميرة شمس النهار غريباً حقاً ، إذ يكشف لنا حديث السلطان مع وزيره أنها هي المشكلة التي تؤرقه فهي ترفض أن تسير على الطريق الذي اختطه الملوك لبناتهم ، وهي عنيدة صلبة الإرادة « عجيبة فريدة في نوعها ، برعت في ركوب الخيل واللعب بالسيف وقراءة الكتب وإطالة التأمل والزهد فيما يعجب ويبهز » . وقد اشترطت شمس النهار أن يمر أهل البلد من الرجال تحت شباكها لتختار منهم زوجاً ، وهذا هو المأزق الذي يطلب الملك فيه المعونة من وزيره الحائر .

وموقف الأميرة العنيدة التي ترفض الزواج عموماً موقف معروف في القصص وهو العقدة التي تنبع منها قصص ألف يوم (ألف ليلة الفارسية) . أما الأميرة التي يمر الخطاب تحت شباكها فهي الأخرى من الموضوعات المألوفة في ألف ليلة وقد جمعها المؤلف في شخص شمس النهار ثم جعل منها بطلة معاصرة ، لها سمة المرأة الجديدة كما صورها في مسرحه منذ العشرينات : « امرأة غير عادية ، ثائرة ، متطلعة ، تسخر من كل شيء ولا تحافظ إلا على أصول عقلها السليم أو غير السليم » (شباك التذاكر ١٩٢٦) وهذه المرأة الجديدة — سواء أكانت تسمى عنان أم شمس النهار — حائرة لا تعرف ماذا تريد ، فالأميرة وأن رفضت الزواج التقليدي بنى من الأمراء تعيش في كنفه خاملة كما تعيش شقيقاتها إلا أنها لا تعرف بالضبط أى نوع من الرجال تطلب ، ولما كانت أميرة يملك أبوها رقاب العباد فقد طلبت أن يفتح الباب لكل خاطب كي تختبر الجميع لتعثر من بينهم على مطلبها .

وقد ظهرت حنكة الحكيم كمؤلف مسرحى فى أنه لا يظهرنا على تدافع الخلق فى الأسبوع الأول من فتح باب القصر أمام الجمهور بل يرفع الستار فى المنظر التالى عن قاعة القصر وقد انقض الزحام بعد أن عاد الخطاب خائبين مجلودين ، والسلطان ووزيره فى حيرة من أمر هذه الفتاة التى لا يعجبها العجب . ويجد المؤلف مجالا لأن يقدم لنا عينات من العروض التى يضعها الرجال تحت قدمى الأميرة ليفوزوا بيدها : فالأول يعرض الثروة ويعبر عنها بلغة ألف ليلة ، فلو كان ما تطلعه فى كبد الرخ لاقتنصه لها ، ويبدو أن شمس النهار قد سئمت سيرة الرخ وسيرة جزائر واق الواق والقصر المشيد على أعمدة من المرجان وكأها من المطالب العسيرة التى يزخر بها القصص الشعبى ، وهى فى كل هذا زاهدة تسأل السؤال الواقعى الذى لا يجد له الخطاب جواباً : ماذا هى فاعلة طول يومها فى قصر من رخام على أعمدة من المرجان فى جزائر واق الواق ؟ أما الثانى فيعرض عليها سعادة الحب والأمومة لا فى هذا العالم حيث « كل واحد وشطارته » ولكن فى عالم الأساطير والأحلام :

— الحب — سعادة الحب . فى عش جميل مريح . لا هو بالباذخ ولا هو بالصغير . لدينا ما يكفينا لرغد العيش وأكثر . حقل واسع وحديقة غناء وجداول ماء . وبعض الخدم حولك موكلون بخدمتك وراحتك ، وستنجبين منى الشاطر حسن ، شعرة من فضة وشعرة من ذهب . وست الحسن والجمال ، إذا ضحككت طلعت الشمس وإذا بكى هطل المطر .

ويطرب السلطان ووزيره لهذا الكلام إلا أن الأميرة تفسد الصورة الأسطورية الشهيرة بتعليقها الساخر « ياسلام ! » ولا تقبل ضماناً أنه رأى ذلك فى المنام وأن أحلامه لا تخيب . ويكون نصيبه الجلد مثل الذين سبقوه .

ويكون دخول الخطاب الثالث ايذاناً بلحظه الانقلاب الدرامى **Reversal**

فهذا الصعلوك لا يدخل طالبا متمنيا كغيره من الخطابين بل متحديا يسأل :

— أين تلك التى تسمى شمس النهار ؟

ولا يقول إن الزواج منها « حلم العمر ومنية الفؤاد » بل يقلل من شأنها ويتحداها سائلا لماذا اطلقوا المنادى فى البلد ليستدعوه ويستدعوا غيره ويوقن السلطان ووزيره أن الرجل سيلقى الجلد فوراً ولكنه يستشير فضول الأميرة لغرابة تصرفه واختلافه عن سبقوه :

— اسمع يا هذا ؟

— يا هذا ؟ ! أولا أنا اسمى قر الزمان ولك أن تنادينى بيا قر . . .

— هذا اسمك الحقيقى ؟

— وأنت ؟ شمس النهار ؟ هل هذا اسمك الحقيقى . ما دمت أنت شمس النهار فانا اذن قر الزمان .

وهو يجرؤ أن يرد على سؤالها بسؤال :

— ماذا سأصنع بك ؟ لن أصنع بك شيئاً . أنت التى تصنعين بنفسك ولنفسك . ماذا تحسنين ؟

ويعدد لها الأعمال المنزلية التى يتعين على زوجة رجل فقير مثله أن تقوم بها . ويتضح أن هذا الرجل صنف لها مع أنه لا يملك الا نفسه كما يقول (أى أنه حر) فهى قد فتحت الباب لرجال المدينة « لتبحث وتستكشف » وهو قد قصد القصر ملبياً الاعلان ليبحث هو أيضا ويستكشف ، وهو يستهين بالجلد ويعتبر الكارثة حقاً أن يفوز بيد أميرة مثله ولا يريد أن يصبح حاكماً ، كل هذا يقلب لها الأفكار التى اعتادتها رأساً على عقب كما فعلت هى بما اعتاده أبوها ووزيره ، وقد أصبحت هى التى تطلب الارتباط به وتمسك بالخروج معه إلى العالم الفسيح ، وهو يتهرب من هذا الارتباط ثم يقبل على مضض أن يقال إنها خطيبان دراء لكلام الناس .

وينتهى الأمر بأن يتحداها :

— أنا لا أهرب أبدا ، إنى اعتدت مواجهة جميع المكاره . . .

— أنا رجل شجاع . أنا حقاً لا أحمل مثلك سيفاً ولكنى شجاع ! إذا كنت شجاعة حقاً فأقدمى . أقدمى ما دمت مقتنعة بالفكرة ، اجعلى قصرك خلف ظهرك وسيرى ! سيرى !

ويشترط عليها أن تخرج معه مجردة من الحلى والمتاع لا تحمل من قصر أبيها شيئاً إلا رداء جندي بسيط وسيفاً زهيد الثمن ، ويسدل الستار عليها وقد خرجا إلى الخلاء ليبدءا من الصفر !

والفصل الأول كما ظهر فى اهرام الجمعة (٤ / ٩ / ١٩٦٤) يكون وحدة درامية قائمة بذاتها ، بارة التركيب ، ويصلح لأن يكون مسرحية قصيرة من فصل واحد ، تتوفر فيها جميع شروط المسرح الجيد ، فآخرها متوازن مع أولها ويناقضه ، وفيها من المفارقات والحركة المسرحية ما يظهر براعة الحكيم فى التركيب كما عهدناه فى مسرحه .

ولست أدري هل كتب الفنان ذلك الفصل أصلاً كمسرحية قائمة بذاتها ثم حلاه أن يتبع شمس النهار فى رحلتها حتى تعود إلى قصر أبيها وقد اكتسبت الخبرة وتعلمت الحكمة ، أم أن هذا الظن من باب « الاجتهاد » الذى ينعيه الفنانون على النقاد ، وعلم ذلك عند الاستاذ الحكيم .

ونحن لا نملك إلا أن نسلم بأن الفصلين الثانى والثالث لا يضارعان الفصل الأول فى براعة تركيبه وقوته الدرامية ، ولا فى تلك الفكاهة الصرفة التى تنبع من التناقض فى موقف الشخصيات ، بدون أن يثقلها بحوار تعليمى ، وتعبير مباشر عن مضمون المشكلة .

ولن نجد فىهما موقفاً واحداً يضارع فى فكاهته ذلك الموقف الذى يهرب فيه قمر من الزواج ، محتجاً بأنه مفلس ، فإذا عرضت عليه شمس النهار أن يقرضوه مؤقتاً رد أنه لا يحب الزواج بالدين !

السلطان — إنه رغم كل شيء رجل صريح . أيصح إرغامه على ما لا يريد ؟

الوزير — الموقف حله بسيط . يجلد ويذهب إلى حال سبيله مثل الآخرين.

شمس — ولماذا يجلد ؟

الوزير — يذهب بدون جلد

شمس — إنه نجح

السلطان — إنه يرفض الجائزة

شمس — أنها ليست جائزة . ولم أقدم نفسي جائزة . إنما هو شرطى للزواج . وهو الذى اخل بالشرط من ناحيته .

الوزير — اسمع يا رجل : تجلد أو تتزوج ؟

شمس — ما هذا الحق ؟ سيقول لك أجلد

قمر — طبعاً هذا لا يكلف درهما

ان الفصل الثانى يمثل نقطة الضعف الحقيقية فى المسرحية لأن محاولة إظهار التجربة التى تمر بها شمس النهار لتتحول من أميرة مدللة لا تعرف ما تريد إلى امرأة قادرة على أن تخلق رجلاً فى الفصل الثالث وعلى أن تتنازل عن فرصة الحياة مع الرجل الذى أحبته فى سبيل بلدها وشعبها قد اكتنفها بالضرورة مزيد من التبسيط ، وأثقلها الوعظ والتعليم من جانب قمر الزمان فى الجزء الأول ، ومن جانبها معازاة الصراف وزميله فى الجزء الثانى .

ولم يظهر هذا العيب بجلاء فى النص المكتوب لأن القارئ حر يطلق لخياله الغنان ، يضيف به على التجربة أبعاداً عميقة وعلى الطبيعة المحيطة بشمس وقمر ما يثيره ذكر شجرة التفاح والانسان الأول فى كفاحه للبقاء من تداع للمعانى يجعل منهما آدم وحواء هبطاً إلى الأرض حديثاً ، لا يعوقه المنظر الواقعى ، ولا حركات

أشخاص من لحم ودم عن الاستمتاع بطلاوة حوار الحكيم وتأملاته الفلسفية .

إلا أن الفصل الثالث يعيد الاتزان من جديد إلى المسرحية ، ويجمع الفصلين الأول والثاني في وحدة جديدة ، إذ يكرر في اختصار النمط **Pattern** الذي يسلكهما ، نمط الخروج من القصر المقل إلى الخلاء المفتوح ، ومن أسر الذات الحائرة في أمرها تتخبط في تيه الشك نتيجة لدورانها في فلك النفس الضيق ، حتى يتاح لها من يخاطب فيها الانسانية الأصيلة خالية من بهرج السلطة وأردان التقاليد ، ويخرج بها إلى العالم الرحب لتعرف لذة العمل والتأمل . وتذكر أن عليها واجبا إزاء المجموع ، إلى جانب ما لها من حقوق .

وشمس النهار على هذا الأساس تنقسم إلى قسمين متشابهين في البناء ، وبداية الفصل الثالث تمثل العودة إلى موقف البدء في المسرحية ولكن على مستوى جديد وهو تكنيك اعتدناه من الأستاذ الحكيم ، وهذا التقابل مع المفارقة والاختلاف هو المولد للحركة الدرامية في مسرحه .

فالأمير حمدان في قصره يعاني مما كانت تعانيه شمس النهار أو بالأحرى مما يقابله في عالم الرجال ، فقد سئمت نفسه الطعام والشراب وملذات القصر المعادة ، وقد سمع بشمس النهار وبما يكتنف الوصول إليها من صعاب ، فتاقت نفسه إليها وزين له خياله أن تلك المرأة بعيدة المنال هي بغيته التي لا شفاء لروحها من دونها ، وحيرة شمس النهار في تحديد الصفات التي تطلبها في الزوج تقابلها حيرة الأمير في تخمين الميزة التي يمكن أن تغريها بالزواج منه ، وكثير من حديثه مع تابعه يعيد إلى الذهن ما دار في الفصل الأول في قصر السلطان نعمان ، ومن مظاهر التوازي والاختلاف بين القصرين أن هذا الأمير يعلم هو الآخر أن الفساد قد استشرى بين موظفي قصره وأولهم تابعه ووزيره — «ومع ذلك فأنت تتقاضى مرتبا حسنا خلاف . . . أنت فاهم وأنا فاهم» .

وتقوم شمس النهار في هذا الفصل بالدور الإيجابي الفاعل ، الدور الذى لعبه معها قمر الزمان في القسم الاول من المسرحية ، وتضممر شخصية قمر بجانبها حتى ينحصر دوره في الغيرة الحمقاء من الألفة الناشئة بينها وبين حمدان ، وقد أحسن الكاتب في النهاية الاصلية للمسرحية بفض عقد هذا المثلث لتعود شمس النهار إلى بلدها وتقوم بواجبها ، كما يفعل حمدان وينصرف دندان أو قمر الزمان إلى حال سبيله ، لانه لا يقبل أن يعيش في قصور الملوك وليس غريباً عاطفياً حتى يأخذ الاميرة لتعيش معه في كوخه وكأن الاستاذ الحكيم يؤكد لنا بهذه النهاية البليغة ، أن المشكلة ليست مشكلة زواج أميرة أو أمير ، وهى ليست قصة حب أميرة لصعلوك أو غير ذلك من الحبكات المعادة التى اعتدناها في أفلام السينما وقصص المجلات .

الا أن هذه النهاية فيما يبدو لم تعجب مخرج المسرحية الذى أصر على أن يزوج البطل الصعلوك بنت السلطان في آخر المسرحية فأفقدوها بذلك كثيراً من الأعماق وضرب عرض الحائط بكل المشكلات التى أثارها الكاتب في غضون المسرحية ، والا فماذا كان منطق إدخال قصة الأمير حمدان والقرية المسحورة بفك الخبز طلسم سحرها والرشوة والشعور بالواجب وكل ما أثاره الكاتب من مشكلات حيوية لا تمت إلى قصة حب الاميرة والصعلوك بصلة ؟ ومن الواجب في حديثنا عن شمس النهار أن نفرق بين الأثر الذى تتركه في نفس القارىء ، وأثرها في نفس المشاهد للمسرحية كما يعرضها المسرح القومى . إن قارىء النص يدرك للوهلة الأولى أن الحكيم — كما عودنا دائماً — يدلى بدلوه في مشكلات عصره ، ولكنه كفنان أصيل يعرف خطر التعبير المباشر على قيمة العمل الفنى ، قد اختار لمسرحيته جوا بعيداً كل البعد عن الواقع الذى نعرفه . وهو إلى ذلك ذو جذور راسخة في القصص الشعبى وهذا الجو الخرافى لا يحدده زمان ولا مكان ، وهو لذلك يصدق على كل زمان ومكان .

حقاً إن في قصص ألف ليلة سلطانا يدعى الملك النعمان رزق ابنة نشأت على

الحكمة ومقارعة العلماء حجة بحجة ، وخرجت من قصر أبيها متنكرة في زى الرجال لتحتج إلى بيت الله الحرام في صحبة أخيها ضوء المكان ، إلا أن اسمها لم يكن شمس النهار بل كان نزهة الزمان ، وكان دندنان اسم وزير أبيها لا خاطبها ، وخرج الأميرات في زى الرجال سواء أكن مسلمات أم نصرانيات ، أمر شائع مألوف في ألف ليلة ، إلا أن كل هذا لا يعنى أن هناك أدنى صلة بين شخصيات مسرحية الحكيم ، وبين هذه الشخصيات الشهيرة من ألف ليلة فنحن هنا بإزاء شخصيات عصرية تعاني من مشكلات عصرية وإن ألبسها المؤلف ثوباً أسطورياً يتيح له من المبالغة والتحويل ما يؤكّد موضوعه ويضفي عليه ثوباً من الفكاهة الطليّة يخفي وراءه الحقيقة المرة .

وليس أفكه ولا أبلغ من معالجته لمشكلة الرشوة ، والاختلاس أو بالأحرى مشكلة الذمة وهي بلا جدال من أهم المشكلات المعاصرة في حياتنا سواء أطلقنا عليها اسم الوعي الاشتراكي أم الضمير الجماعي ، فنحن على أي حال نتحدث عن نفس الشيء الذي يتحدث عنه قمر الزمان في الفصل الثاني ولا يفهم ملاحظ الخزنة ومساعدته من أمره شيئاً ، وتفشى خراب الذمة بين المواطنين حتى سرقت حبال المشائق وحدوات الخيل (أو قل طاسات السيارات) فكاهة من نوع اللامعقول ، ولكنها مقبولة ممكنة في الإطار الخرافي الذي اختاره الحكيم ، ولعل كلمة خرافة هي المفتاح الحقيقي لفهم هذه المسرحية فهي تنتمي إلى طبقة كريمة ودمنه وأمثال سليمان الحكيم فهل إذ طلع علينا الاستاذ الحكيم في الموسم القادم بحوار يجريه على لسان الطير والسباع عمد الاستاذ فتوح نشاطي إلى زرع غابة من الورق المقوى على خشبة المسرح وإلباس الممثلين جلد الأسد أو الحمار أو الثور ؟

وقد أشفق كثيرون على كل من المخرج والمؤلف عندما نشر في الصحف أن مخرج السطلمان الحائر سيقوم بإخراج شمس النهار ، وقد نعينا عليه حينئذ إخراج هذه المسرحية الفلسفية كما لو كانت مسرحية تاريخية يبحث لها عن الأسانيد في كتب التاريخ فما بالك وأحداث السلطان الحائر لا تخرج عن حجرة في بيت الغانية

وساحة صغيرة أمام البيت، أما شمس النهار فتشمل رحلة في المروج الخضراء، وصيد سمكة كبيرة من نهر وتنظيف السمكة وشواءها وتصعيداً في تل ومدينة مسحورة كمدينة النحاس، وكلها أشياء لا يصح تقديمها واقعياً إلا على شاشة السينما والأستاذ فتوح نشاطي مخرج قدير، وهو يمتاز بأسلوب محدد في الإخراج، ويفخر بأنه مخرج كلاسيكي لا يحيد عن أسلوبه أمام إغراء «المودات» الجديدة، وهو في هذا محق تماماً، ولأن ننسى له إخراج المبدع لمسرحيات كلاسيكية البناء كبيت برناردا ألبا، والموت يأخذ إجازة ويكمل به في هذه الحالة أن يرفض من النصوص المسرحية ما لا يتلاءم وأسلوبه في الإخراج، أما إخراج شمس النهار بأسلوب الحائط الرابع فتجربة مآلها الفشل المؤكد وظلم لكل من المؤلف والمخرج والممثلين.

إن التقدم التكنيكي قد جعل من الفنون المساعدة أركاناً هامة في الإخراج المسرحي اليوم فالأضاءة والمناظر والموسيقى المصاحبة أصبحت تلعب دوراً أساسياً في نجاح العمل المسرحي، ولم يعد دور القائمين بها يقتصر على طلبات المخرج وإرشادات المؤلف في أضيق الحدود، بل أصبحت لهم من المساهمة الخلاقة ما يثرى أضعف النصوص.

وقد حظى المسرح بحماية الدولة تنفق عليه بكرم وتحميه من الاعتبارات التي تدفع بالمسرح التجاري إلى التقدير في نفقات الإخراج، ولم تبخل وزارة الثقافة على رجال المسرح بالبعثات إلى الخارج ولا بفرص الاطلاع على الجديد في هذا الميدان عن طريق الزيارات القصيرة، واستقدام الفرق الأجنبية، وإذا كنا نرى العاملين في المسارح الأخرى التي تعتبر ثانوية إلى جانب المسرح القومي — نراهم يجتهدون في نقل الجديد المبدع وتقليده فمن حقنا أن نطالب المسرح القومي بمزيد من الجهد في هذا الميدان.

إن تصميم المناظر بطريقة واقعية صارمة قد أفقر النص المكتوب بدلاً من أن يغنيه، وقد ظهر أثر ذلك واضحاً في مناظر الخلاء وقد عمد المصور إلى تقليد

واقع المنظر بحذايره، ولكنه لم يكن بمستطيع أن يوهنا أن شجرة التفاح شجرة حقيقية أو أن النهر نهر حقيقى وكان الأجدر به أن يعتمد إلى الإيحاء بدلا من التفصيل، وقد خانه التوفيق فى تصميم الملابس لنفس السبب وقد تكون مضبوطة تاريخيا ولكن فى أى عصر نضع شمس النهار وفى أى بلد؟ وهل اقتصر لباس الشرق من الصين إلى المحيط الأطلسى خلال القرون التى سبقت ظهور البذلة وربطة العنق، اقتصر على هذا الطراير الحمراء والسوداء والصدارى المزركشة واللحى الكثيفة التى تخفى وجوه الممثلين وتجعلهم أشبه بالمهرجين فى الزفة وهل كان من الضرورى لباس الدفرواى وهو المثل القدير تلك الجبة ينخب فيها وتعوقه عن الحركة وإخفاء جل وجهه بعمامة ضخمة كعمامة السيخ من الهنود، وجعله إذ يسلك على العشب تحت الشجرة المزعومة ينام فى خط عمودى على الخط الفاصل بين الخشبة والجمهور لا يبدو منه الا حذاؤه فى وجه المشاهدين؟ .

ألم يكن من الممكن الاقتصاد بعض الشيء فى الألوان الحمراء والخضراء فى ملابس الرجال وإضفاء بعضا من اللون الزاهى على ملابس شمس النهار، التى ظهرت أغلب الوقت فى معطف أسود كالح جعل حركاتها خالية من أى جمال . إن ظهور المرأة فى زى الرجال تقليد مسرحى قديم كان يستخدم فى الماضى لإظهار مفاتن الممثلة التى تقوم بالدور، فى وقت كانت الملابس الفضفاضة تغطى جسمها حتى القدمين، وكان من الممكن أن تبدو شمس النهار جميلة رشيقة حتى فى زى الرجال لو تعاون المخرج والرسام على معالجة المسرحية معالجة تجمع البساطة إلى الخيال وتسهدف جمال الخط والحركة بدون زحمة من الزخارف والتفاصيل التى تعقل خيال المشاهد بدلا من حفزه على الانطلاق .

لعبة الحب

تحليل وتفسير*

تعرض فرقة المسرح الحر مسرحية لعبة الحب من تأليف الدكتور رشاد رشدي، والمؤلف يحكم منصبه كأستاذ للأدب الإنجليزي يفسر الأعمال الفنية العظيمة لطلابه ليظهرهم على سر صنعتها، وبحكم ما نتوقعه منه من اطلاع واسع على روائع المسرح في الخارج يضع نفسه في موضع لا يحسد عليه مؤلف . . . ولعل كثيرين ممن شاهدوا المسرحية كانوا ينتظرون ارتفاع الستار ولسان حالهم يقول « فلنر الآن ماذا كتب الأستاذ الذي يتمسك بالقواعد والأصول عند النقد » ولذا فقد كانت المسرحية امتحانا عسيرا للمؤلف وفرقة المسرح الحر ولكن الجميع اجتازوا هذا الامتحان بنجاح ملحوظ كما يشهد بذلك جمهور المتفرجين الضاحك كل ليلة .

ولعل أهم ما يلفت النظر في هذه المسرحية أنها حديثة بكل ما تنطوي عليه الكلمة من معنى إذ نجد أن المشاهد يتذوق المسرحية على أكثر من مستوى فهناك المستوى السطحي الذي يتمتع غالبية المشاهدين يضحكون لأزمة عصام بين زوجة وعشيقة كما يضحكون لأزمة مشابهة في مسرحية من مسرحيات الريحاني مثلا، ويضحكون للمأزق الذي يقع فيه الدكتور زكي الذي يغازل فتاة من وراء قضبان النافذة ولا يجد سبيلا للوصول إليها إلا بدفع مهر ٣٠٠ جنيه ليحصل على الفتاة « في الحلال، » كما يضحكون لحركات السيسى افندي كاتب المحامي الذي يتظاهر بالعبط ليستغل الأسرة الغنية ويفوز بابتهم الصغيرة الجميلة التي تمثل بالنسبة له « أميرة تسكن في قصر عالي » .

على هذا المستوى يجد كثير من المتفرجين متعة فائقة في مشاهدة المسرحية ويفادرون المسرح وقد قضوا وقتاً طيباً يشعرون أن ثمن التذكرة لم يضع هباء، لكن المشاهد المتفحص سرعان ما يدرك أن تحت هذا المستوى الظاهري مستويات أخرى من المعنى تكشف عنها تلك الشبكة المعقدة من العلاقات بين الشخصيات كما يكشف عنها بناء المسرحية وهو بناء وضع بحذق وإتقان هندسي محكم، كما تكشف عنها الرموز المنتشرة في نسيج المسرحية والتي لم تحسن الفرقة إبرازها مع الأسف .

وحدة الموضوع :

ولعل من أول مقومات التصميم المتقن لبناء المسرحية هو التزام الكاتب بوحدة الموضوع التزاماً صارماً فليس في المسرحية جملة أو شخصية أو حدث ، لا يخدم المحور الأساسي وهو موضوعها .

والموضوع هنا هو علاقة الرجل بالمرأة وهو موضوع قديم شغل لخطورته الفنانين في جميع العصور ولن يفتأ يشغلهم ما دام في الدنيا بشر خلقهم الله من ذكر وأنثى « يدبون في الأرض وينسلون البنين والبنات » .

ولكن موضوع علاقة الرجل بالمرأة موضوع واسع له أوجه متعددة ولذا فقد التزم الكاتب بوجه واحد منه فاقصر على علاقة الرجل بالمرأة في مجتمع متطور تغيرت ظروفه فتغيرت تبعاً لذلك قيم بعض أفرادها ونكص بعضهم عن متابعة هذا التغير ، والنّاكصون هم بطبيعة الحال أصحاب الامتياز في الأوضاع القديمة ، أي الرجال .

فالرجال في المسرحية يلعبون لعبة الحب وهي طريقة مهذبة يقنعون بها طلبهم للمرأة في صورته الغريزية التي كان يعرفها أجدادهم .

وتتنوع شخصيات الرجال في المسرحية حسب طريقة كل منهم في ممارسة

اللعبة وتختلف شخصيات النساء حسب موقفهن من اللعبة وبين هذه الشخصيات علاقات متشابكة من التقابل والتشابه والتضاد رسمت بدقة الفرجار والمسطرة . .

الشخصيات :

فمن الرجال نرى الدكتور زكى رجلاً جاوز الخمسين لا يعترف بأى ارتباطات عائلية أو طبقية ولا يؤمن بالحب بل يرى أن العلاقة بين الرجل والمرأة لا تعدو أن تكون « مجرد فعل ورد فعل » ويستشهد بالكلب الشهير الذى يجرى ريقه لكل عظمة ، وهذا الرجل بالرغم من مركزه وراثته وثقافته - الطبية على الأقل - لا يختلف كثيراً عن الخادم « العبيطة » التى تستجيب استجابة بدئية مباشرة لنداء الجنس ترسله دقات طبله حريش الطبال وتنطق بنفس كلمات الدكتور زكى عندما تقول « مش هو راجل وأنا ست ؟ » والدكتور زكى برفض الزواج أصلاً ولكنه يلعب لعبة الحب مع الفتاة نجف من وراء قضبان النافذه ولا يرى فيها إلا فرخة وهو فى هذه الحالة ديك طبعاً . . وهو يلعب اللعبة ما وسعه ذلك ويرى العقبات التى تقف فى طريقه كلها متساوية ، فإذا كانت باباً مغلقاً بحث عن مفتاح ، وإذا كانت استحالة الوصول إلى هدفه بدون زواج قبل الزواج ودفع المهر ببساطة ما دام يملك فى جيبه المال . . فالزواج بالنسبة له ليس إلا وسيلة من وسائل الوصول إلى المرأة .

ثم هناك عصام المهندس الناجح الذى لعب لعبة الحب يوماً مع نبيلة ثم تزوجها فأصبحت بعد ذلك لا تصلح طرفاً ثانياً فى اللعبة . وهو يحبها كزوجة ولكنه معها « فى منتهى الأدب » وهو يخدعها لأنه باعترافه لم يستطع أن يخلص لها أكثر من شهرين على بعض « حاجات طيارى كاهما ما كنتش ياقدر أحوش نفسى عنها » ولذا فقد أخذ لنفسه عشيقة إحدى قريبات زوجته ، يخرج معها ، ويغار عليها ولا يستطيع التخلي عن إحداها وهو ينظر إلى شجرتى المشمش فى الحديقة ويجد

لها صدى عاطفيا عميقا في نفسه :

— شوف الشجرتين دول حلوين ازاي ؟ بيكبروا مع بعض يوم بيوم
وسنة بسنة ويزهرو . . في منتهى الجمال والنضافة . .

فلو كان عصام يعيش من خمسين سنة مضت لما كانت له مشكلة ولجمع بين
زوجتين في عصمته وضم إليهما ثلاثة ورابعة ولعاش سعيدا وسط حريمه ، ولكنه
الآن يعيش في خوف وخداع . . ولعصام كشيخية وظيفه أخرى إلى جانب
وظيفته كزوج وعاشق ، فهو أخ يحرم على أخته أن تلعب لعبة الحب لا جادة
ولا هازلة فهو يطرد الشاب الذي يأتيه خاطباً لأنه يحب ، ويحبس الفتاة في
البيت فلا تذهب إلى المدرسة ثم يكل أمر دورسها إلى السيى افندى ظنا منه أن
اختلاف الطبقات سياج منيع يحمى الفتاة من لعبة الحب ، كأنما اللعبة مقصورة على
رجال طبقته .

والسيى افندى هو الشخصيه المقابلة لعصام فله في المسرحية وجهان وجه
الحب ووجه الأخ ، وهو كاتب محامى فقير يسكن في حجرة في حديقة المنزل
ولا يكاد يتعامل مع أهله إلا من بعيد ، رجل مستشيخ -- أو هكذا يبدو
لأصحاب البيت الكبير -- إذا رآهم أخرج مسبحته وهمهم بالأوراد وتمتات عن
الشياطين ، فيرثون له ويأمنون جانبه .

وهو يحبس أخته نجف في حجرتها الصغيرة ويدير المفتاح في الباب
ولا يخرجها إلا مرة كل شهر . . وهذا السيى افندى يحب سوسن أخت عصام
يحب فيها جمالها وطبقها وملابسها الحرير ، يحبها كأمية تسكن في « قصر عال »

— يا حلاوة لسانها الصغير الطعم ولا رجليها اللي زى القشطة . . قشطة
وعسل . . صينية داخله وصينية طالعة . . وايدها الناعمة اللي زى الحرير قصان
حرير . . وعز مالوش آخر . . البيت ده كله حبيبي بتاعى .

وهو يلعب مع الصغيرة لعبة الحب معتمدا على بديهية شهيرة لا يفتأ يرددها
عن النار إذا جاورت الحطب ، وهو الوحيد بين الرجال الذين ذكرناهم الذي
ينوى أن يقلب اللعب إلى جد لأن له في ذلك مصلحة .

وفي المسرحية رجلان غير هؤلاء يمثلان قطبين متناقضين للعبة التي يلعبها الجميع . أحدهما حريش الطبال الذي يقرع طبلة في مفتتح الدراما فيهيج في النفوس ذكرى الإنسان البدائي يطلب الأنثى في بساطة بدائية ، وتستجيب له الخادمتان استجابة جنسية مباشرة ، وهو هنا لا يلعب لعبة الحب بالمرّة بل يجتذب الخادم عائشة التي تستجيب إليه استجابة أنثوية مباشرة ونعلم أنه تزوجها واستولى على مصوغها ثم طلقها وتزوج امرأة أخرى وإن كانت « حولة ووحشة » لأن عندها « فلوس كثير » .

ويقابله على الطرف الآخر من المحور الطبيب الشاب الذي كتور مراد الذي لا يريد أن يلعب لعبة الحب في الظلام ، فهو يحب سوسن ويريد أن يخطبها ليحبها في النور حتى يحصل على عمل مناسب (عندما يظهر مراد على المسرح ويصر على إضاءة الأنوار يخفى صوت طبلة حريش تماما) ولعل المؤلف أراد أن يظهر في الطبيب الشاب رجل المستقبل الذي يقلب اللعبة إلى جد، ولكنه لا مكان له الآن في هذه البقعة من الكون ، أي في منزل عصام ووالدته حميدة هانم ذلك المنزل الذي يحيط به سور أبيض تعلوه أسلاك شائكة (كما ورد في النص المطبوع) ولذا فالجميع (عدا نبيلة) ينكرونها ويعتبرونه « حرامى » ولا تقوى حبيته التي نشأت في هذا « السجن » على تحدى سبانيها والذهاب معه .

والنساء يمثلن بطبيعة الحال الطرف الثانى في لعبة الحب ، والنساء إما شابات يشتركن في اللعبة كغالبية الشخصيات النسائية في المسرحية أو عجائز يتفرجن وتمثلهن الست حميدة هانم والدة عصام ، والشابات لا يقبلن أن يكون الحب لعبة لأنهن الخاسرات في هذه الحالة ، وإذا قبلن الدخول في اللعبة مع الرجال فهذا دائما إلى حين ، وهدفهن في النهاية أن يقبلن اللعب إلى جد ينتهى بالزواج .

أما حميدة هانم فهي تمثل منطق جيل سابق من السيدات آمن بأن « كل

الرجال عينهم قارغة « ولا فائدة من محاولة اثنائهم عن الجرى وراء النساء فلا مانع لديها من أن يلعبوا لعبة الحب على شريطة ألا يخلطوا بين اللعبة والزواج ، وسيجدون الزوجة الأصلية العاقلة في انتظارهم في بيتها دائماً وعلى شرط ألا تكون إحدى بناتها طرفاً في اللعبة بأي حال من الأحوال .

وتناقضها على خط مستقيم نبيلة زوجة عصام ، فهي ترفض التفرقة بين الحب والزواج رفضاً باتاً ، وهي جامعية مثقفة تمثل « المرأة الجديدة » . تؤمن بالحب كأساس للزواج وتملك الشجاعة على الجهر بما تؤمن به ، ولكن فهمها للحب يبدو قاصراً لأنها تصوره على أنه مجرد إحساس ، ولو كان فهمها للحب أكثر نضوجاً لما وقعت في حب رجل كعصام أصلاً ، وإيمانها بقدرة الحب الخارقة على بعث القوة في النفوس يعميها عن نقطة الضعف في شخصية سوسن ، فتظن أن في الفتاة الصغيرة القدرة على مواجهة أخيها وأُمها بحبها .

ونبيلة ترى أن الأساس الوحيد للعلاقة بين الزوجين يجب أن يكون الصدق والاحترام المتبادل ولذلك ترفض أن تنزل إلى مستوى التجسس على زوجها مع أنها تعسة لأنه لم يعد يلعب معها لعبة الحب ، وتشك في أن في حياته امرأة غيرها ، وعندما تنكشف لها خديعة زوجها في نهاية الفصل الثاني إذ تراه يلعب لعبة الحب مع صديقتها تطرحه عنها كما تطرح الشال ، فقد أصبح بالنسبة لها رجلاً غريباً لا تربطها به أية علاقة .. وهي بهذا تقف كحفيذة مصرية لنورا بطلة إبسن الشهيرة التي غادرت زوجها عندما تكشف لها على حقيقته .

ونبيلة مرهفة الإحساس ينتابها نوع من الحدس الغامض بقرب وقوع حدث ضخم يحول مجرى حياتها ، فنراها في عصر ذلك اليوم تذكر منظر الشمس الغاربة في رأس البر وهي تنطفئ في البحر كقرص النار فتشير الذكري أشجانها ، وكأن شيئاً في داخلها ينذرها أن شمس حبها لزوجها ستنطفئ هي أيضاً في ذلك المساء وتقول لزوجها « الليلة دي مثلاً أد إيه أنا خايفة انها تنتهى » .

وفعلًا لا تنتهى تلك الليلة إلا وقد تغير كل شيء فى حياتها وحياة شخصيات المسرحية جميعاً .

ومقابل نبيلة نجد شخصية لولا عشيقة عصام وهى سيدة متزوجة هجرها زوجها جرياً وراء النساء فاتخذت عصام لها حبيباً على أمل أن يتزوجها يوماً ، وعصام يلعب معها لعبة الحب فى الخفاء ولكنها هى تريد أن تدفعه للعب فى النور كي ينتهى إلى الزواج وتمهيداً لذلك تحصل من زوجها على الطلاق وهى تفهم عصام جيداً فتلعب أمامه دور الغانية اللعوب المدلّهة بحبه ، ولكنها فى نفس الوقت تشير غيرته حتى تدفعه إلى تحديد موقفه وتواجهه فى النهاية بقولها :

— ما هو لا أنا لا نبيلة ..

ولكنه يخذلها فى لحظة الاختيار ويذهب وراء زوجته فتركه هى أيضاً لأنها تدرك أن المسألة بالنسبة له ليست إلا لعبة .

وشبيهة لولا فى المسرحية هى شخصية نجف أخت السيسى افندى فهى أيضاً تجارى الرجل فى اللعبة ولكن إلى حين .. فنجف تقف وراء قضبان النافذة تبسم للدكتور زكى وتقبل منه الهدايا ولها من هذا هدف واضح هو أن يتزوجها فى النهاية « فى الحلال » .

والسيسى افندى يحبسها فى الحجيرة ويدير المفتاح ولكنها ليست سجينه برغمها فهى تؤمن بضرورة مايفعله أخوها وتصيح فى وجه الدكتور زكى :

— يادى العيبة .. يادى العيبة أنا ببقى معايا مفتاح ثانى !

وعندما يحصل الدكتور زكى على مفتاح للحجيرة ويدخل إليها تطرده بعنف وتغلق الباب ، ثم تعود إلى اللعب معه من خلف القضبان ، فهى تدرك أنها « بضاعة » يستحسن أن تبقى بعيدة عن متناول يد « الزبون » حتى يدفع الثمن ويتسلم صك الملكية ، وربما كانت الوحيدة من النساء التى تخرج من اللعبة « كسبانية » لأنها فهمت نوايا الرجل على حقيقة أنها فلم تجازف باللعب إلا من خلف القضبان .

وفي مقابل نجف أخت السيسى نرى سوسن أخت عصام وهى بنت مدارس صغيرة غريرة تحاول أن تلعب لعبة الحب كما قرأت عنها فى الروايات، ولكن إذا جد الجد لا تستطيع مواجهة أخيها أو التخلي عن أسرتها والزواج من مراد لأنها ليست ناضجة الشخصية كنبيلة مثلا .

ويحبسها أخوها فى البيت لتذاكر دروسها تحت إشراف السيسى أفندى ولكن السيسى أفندى يلعب معها لعبة الحب وهى تنساق إلى اللعب معه مدفوعة بوجدتها، وقد جذبها إليه حديثه عنها كأميرة جميلة يتدله هو فى حبها خاضعا ذليلا . وهى شخصية هستيرية نعلم عرضا أنها حاولت الانتحار عندما فشل أملها فى الزواج من الطبيب الشاب، وتنهار سوسن تماما عندما تبصر أخاها يقبل لولا وتفهم حقيقة سجانها المتكبر الذى قال يوما :

— ما عندناش بنات محب

وفى نوبة هستيرية تسلم قيادها للسيسى وتختفى معه فى الظلام .

ويتضح من هذا العرض الذى أوردناه للشخصيات أنها جميعا ضرورية تساهم فى إلقاء مزيد من الضوء على موضوع الدراما كما تشارك فى دفع عجلة الأحداث فى طريقها المرسوم .

الحدث :

يبدأ الفصل الأول بنقطة البداية الفعلية للحدث ويندو ما يواجهها عندما يرتفع الستار صورة مصغرة للعالم (الغنى فى قصره والفقير فى كوخه) والمسافة بينهما شاسعة على صغرهما لا يقطعها السيسى أفندى إلا بعد تردد طويل، الغنى يعامل الفقير متواضعا (عصام) أو متضاحكا (زكى) أو متلطفًا (نبيلة) والفقير يضع على وجهه قناعا من المسكنة ويخفض بصره وهو يحادث عصام بك وحيدة هائم .

ولكن طبله حريش تقرر إيدانا بيده تحرك الأشخاص من أما كنهم هذه المرسومة ، إذ يبدو أن الستار قد ارتفع عنهم وهم حقا في بداية هذه الحركة ، فالدكتور زكي يصل عائدا من السعودية ويبدأ مباشرة في مغازله نجف .

ولولا عشيقه عصام تعود من الاسكندرية وقد حصلت على الطلاق من زوجها فهي تضع عصام أمام مفترق الطرق ، ومراد يتقدم لخطبة سوسن فيطرده عصام ويقرر حبس الفتاة في المنزل ، والسيسي أفندى يعلن أن قد آن الأوان ، لبدء حركته ويقنع عصام ببناء حجرة أخرى تلعب دورا في تنفيذ خطته في الفصول التالية ، وحريش الطبال قد اتفق مع عائشة الخادمة على السفر معا في أول الشهر بعد أن تقبض مرتبها .

ولا ينتهي الفصل الأول إلا وقد أرسى المؤلف جوانب الموضوع وقدم جميع الشخصيات على الخشبة وأبرز معالمها ، وفصل ملامحها المميزة التي تتبع منها الأحداث ، وأشار من طرف خفي إلى الطريق الذي سيدفع فيه عجلة الحدث .

وفي الفصل الثاني نرى نفس المنظر ، نفس البقعة المثلثة للكون مصغرا ، وقد مضى على حوادث الفصل الأول قرابة شهرين ونصف ، وقد اتضحت ملامح اللعبة التي يلعبها الرجال في ثلاثة خطوط متوازية ، فالدكتور زكي ما زال يغري أخت السيبي بالهدايا وهي تقبلها فرحة ولكنها تعتم من وراء الباب المغلق ، وعصام ما زال يلعب على الحبل بين زوجته وعشيقتة ، والسيبي يخلع قناع المسكنة مع أخت عصام ويغريها بحديث معسول عن حبه للأميرة رقيقة حبيسة قصرها ، وتتجمع هذه الخيوط وتشبك في ختام الفصل الثاني في ليلة عيد ميلاد عصام حيث يبلغ الموقف قمة التأزم .

وينفرج هذا التأزم في الفصل الثالث فلا نجد شخصية واحدة بقيت في مكانها من « مصغر الكون » فلا الغني بقى في قصره ولا الفقير لزم كوخه وقد صعد السيبي أفندى « الغلبان » وأخته « البنت نجف » على رقبة أهل الحسب والنسب .

فالدكتور زكى الذى ظن أنه يستطيع أن يحصل على نجف « فرخة » سائغة بسلة من أكواز الذرة المشوى ، دفع فيها ٣٠٠ جنيه نقداً وعداً « ٣٠ ورقة بعشرة » .

وعصام الشاب الغنى الناجح ، الذى يقف سيداً فى بيته حاكاً لحريمه ، يقف وحيداً هجرته كلاتها ولا يقتصر « هبوطه » على هذا المستوى ، بل نرى أنفه فى الرغام ساعة يكتشف أن السيسى أفندى « الغلبان » الذى كلفه هو فى غفلته بالإشراف على دراسة أخته قد أغواها وتزوجها .

وها هو ذا يواجهه قويا قد طرح عنه قناع المسكنة يمسك بيده قسيمة الزواج .

أما سوسن فقد نزلت من شرفة « قصرها العالى » لتدخل حجرة السيسى وتقف مكان نجف وراء القضبان وسجاناتها الجديد يدير المفتاح فى قفل الباب ، يصاحبها صوت عويل حميدة هانم التى رأت عالمها القديم الراسخ ، عالم الأصول والتقاليد والحواجر المنبعة بين الطبقات ، رأتها ينهار فى لحظة أمام عينيها .

ويجدر بنا أن نشير إلى الجهد الملحوظ الذى بذلته فرقة المسرح الحر فى تقديم هذه المسرحية كما ساهم الديكور الشاعرى الحديث الذى صممه رءوف عبد المجيد فى إبراز ما يتميز به هذا العالم الصغير من فروق فالفيلا والكشك وشجرتا الممشى بخطوطها البيضاء النظيفة ومن خلفها ستائر دار الأوبرا الفاخرة تقف شامخة أمام الحجرة الصغيرة الكثيبة التى تقف نجف وراء نافذتها المتداعية ، وكان إخراج على الغندور دقيقاً أميناً على نص المسرحية وضع نصب عينيهِ خدمة المعنى كما يراه المؤلف فعلاً ولكنه للأسف لم يعن بإبراز المستويات الخفية لهذا المعنى ، فترت كثير من الرموز التى وضعها الكاتب كفاتيح لهذه المستويات الخفية بدون أن يلتفت لها كثير من النظارة .

ولعل أوضح مثال على ذلك شال نبيلة الذى يظهر فى نهاية الفصل الثانى كمعادل موضوعى لعلاقة نبيلة بزوجها وهى تلقيه للولا عندما ترى عصام يقبلها قائلة (م ٨ - الأدب)

(خدى أهه) ثم تلقيه لولا بدورها عندما يتركها عصام ويجرى وراء نبيلة ثم تمزقه سوسن في هياجها رمزاً لانهميار صورة أخيها في خيالها .

ولعل الشال معادل ضعيف لا يصلح أصلاً للعبير عن كل ما تحمله علاقة نبيلة بزوجها من معان ، ولكنه حتى بصورته الحالية كان جديراً ببعض الاحتفال .

وقد كان المخرج موفقاً إلى حد كبير في اختيار الممثل المناسب للشخصية المناسبة فبرز منهم التطاوى في دور السيى افندى فجعل منه البطل الحقيقى للمسرحية وظهرت هدى عيسى كامكانية جيدة للأدوار النسائية الجادة ، وأجادت فوزية ابراهيم كماداتها دور الفتاة البلدى ، أما آمال زايد فقد أجادت كماداتها في دور الأم والحياة وإن كانت فيما يبدو قد نسيت إلى حد ما طبقة حميدة هانم في دفاعها الأخير عن ابنها أمام زوجته فبالغت في درجة « الرشح » قيد أنملة .

« قصر الشوق » بين القصة والمسرح (*)

القصة والمسرح لونا مختلفان من فنون الأدب وإن جمع بينهما تصوير الشخصيات من خلال الحوار والأحداث ، ولكل من هذين الفنين وسيلته الخاصة في التعبير **Medium** . فالقصة الطويلة تعتمد على البناء البطيء المتمهل وعلى حرية الكاتب في الانتقال من مكان إلى آخر ومن الحاضر إلى الماضي وبالعكس وقدرته على النفوذ إلى أعماق شخصياته ليكشف عن مكنونها ويحلل دوافعها وعلاقاتها ويستطيع الكاتب أن يتبع الأحداث في أكثر من خط يفرقها حيناً ثم يجمعها ، ويتيح له طول القصة أن ينسج أحداثها على مهل ويورد فيها من الشخصيات الثانوية والأحداث الفرعية ما يخدم بناء الشامخ في مجموعه ، ولست أعني بهذا أن القصة الطويلة لا تلتزم بالوحدة التي تتطلبها في كل عمل فني فهناك وحدة البناء ووحدة الجو ووحدة المعنى الذي تعبر عنه القصة .

ووسيلة الكاتب في توصيل المعنى الينا هي الكلمة المكتوبة تتبناها في مئات الصفحات ، وقد خلونا إلى الكاتب تماماً وسلمناه زمام خيالنا وهو يكثر من إيراد التفاصيل ليساعدنا على أن نقيم بناء القصة بانفسنا في الخيال ، ويمكننا أن نقطع حبل القراءة في أى وقت نشاء لنستعيد ما قرأناه أو لنستحضر في خيالنا صورة الشخصيات كما تتراءى لأذهاننا ، وقد نضع الكتاب جانبا لنعود اليه بعد ساعات أو أيام .

أما المسرحية فأمرها مختلف وإن اشتركت مع القصة في تصوير الشخصيات ورسم الأحداث ، ووسيلة الكاتب في التعبير مختلفة فهو يعتمد على الحركة وعلى التقليد الحي للأحداث ، والنص المكتوب ليس إلا جزءاً من المسرحية الكاملة ، والكاتب فيه مقيد بعدد محدد من الساعات ورقعة محددة من المكان ، وعليه

أن يكون شديد الاقتصاد في شخصياته ، شديد التركيز في أحداثه ، ولذا وجب عليه أن يلتزم بحدث واحد يكون محور المسرحية ، وقد يعمد إلى حدث ثانوى يسير موازيا أو مقابلا للحدث الأساسى ولكن وظيفته الأصلية هى إلقاء مزيد من الضوء على هذا الحدث الرئيسى وتوضيحه وإبراز معناه الدفين .

ونظرا للاختلاف الواضح بين هذين اللونين من ألوان الأدب فإن نبوغ كاتب فى أحد الميدانين لا يعنى بالضرورة نبوغه فى الميدان الآخر ، ولعل هذا هو السبب فى أن الأستاذ نجيب محفوظ على براعته فى كتابة الحوار لم يجرب يده حتى اليوم فى كتابة المسرحية (فيما نعلم) وهو فى هذا خير مثال للفنان الكبير الذى لا يطرق ميدانا جديدا إلا إذا أتقن أصول الصنعة فيه ، ولكن قصصه بما تحويه من شخصيات حية مستمدة من واقعنا المصرى ، ومن الأحداث الشائقة والمفارقات الطريفة كانت هدفا لمحاولات « المسرح » أكثر من قصص غيره من الكتاب ، فقدم له المسرح الحر « زقاق المدق » و « بين القصرين » وظهرت « بداية ونهاية » على المسرح وفى السينما أيضا واليوم يقدم المسرح الحر « قصر الشوق » . و « قصر الشوق » هى القصة الثانية من ثلاثية نجيب محفوظ العظيمة التى يتتبع فيها حياة أسرة تاجر ميسور الحال من أبناء الطبقة الوسطى — هو السيد أحمد عبد الجواد من طلائع الثورة المصرية فى العقد الثانى من القرن إلى أعقاب الحرب العالمية الثانية فى منتصف العقد الخامس . وفى قصر الشوق (١٩٥٧) نشهد انهيار السيد أحمد عبد الجواد وانحداره إلى الشيخوخة ، وتدهور ياسين ابنه البكر مع أنه ما زال فى عنفوانه ، وفى نفس الوقت نشهد نمو كمال الذى تركناه صبيا صغيرا فى بين القصرين نشهد نموه إلى المراهقة ثم الشباب ، وتصحب هذا النمو الجسمى سلسلة من الاكتشافات أو الخبرات التى تؤدى به إلى المعرفة بالنفس والمعرفة بالآخرين وبالواقع الذى يكتنفه ، وهى سلسلة من الخبرات المؤلمة يكون لها فى نفسه وقع الصدمة ولكنها حتمية فى سبيل نضوجه العقلى ، وهى جميعا تعيد إلى ذاكراته أولى صدمات التنوير فى حياته ، فقد قدس فى طفولته

ضريح الحسين ثم أخبره مدرس التاريخ يوماً أن الحسين ليس مدفوناً في مصر واكتشف الفتى الصغير أن الضريح المقدس يقوم على خواء ، كما اكتشف في شبابه أن الأب الصارم المتجهم الذي ترتعد فرائص الأسرة لسماع صوته ، يخفى تحت جبته عريداً ماجناً له صيت ذائع في عالم الطرب واللذة .

ولعل أقسى هذه الصدمات هي الصدمة في حبه المراهق المغرق في الخيال ، يوم يكتشف أن عايدته الحبيبة الملائكية التي يتعبد في محرابها ليل نهار ليست إلا فتاة كغيرها منى الفتيات تسعى جاهدة للظفر بحسن سليم ابن المستشار ، وتزف إليه كما زفت اخواته هو إلى أزواجهن ، وينتظر لها الحمل ، والنوحم والنوضع كغيرها من النساء . يدرك كمال البون الشاسع بين خياله وواقعه فيذهب في صحبة رائده وصديقه اسماعيل في رحلة رمزية ليكتشف حقيقة هذا العالم ويجد الإجابة على الأسئلة التي تطن دائماً في أذنيه : ما الانسان ؟ وما الحق وما المرأة ؟ . . ويهبط به مرشده إلى قاع الجحيم ، إلى حى الفساد في المدينة كي يكتوى بنار التجربة ، ويخرج منها مطهراً من شوائب الوهم ، وهناك يعرف النحر ويعرف رأسه مفعولها السحري (وإن عرف أيضاً في الصباح مغبتها) ويعرف جسد المرأة وكم تنقزز نفسه لرؤية جسد المومس العارى ولكنه يمضى في التجربة حتى النهاية . ويخرج من التجربة وهو يحدث نفسه :

— الجمال ! . . الجمال ! ما هو الجمال ؟ وحن إلى ذكرى الحياة التي عاشها معذباً في ظل المعبودة ، ثم بدا وكأنه آمن بقسوة الحقيقة وإلا يجعل من الإعراض عن الحقيقة مذهبه ؟ . . . إذا كانت الحقيقة قاسية فالكذب دميم ، ليست الحقيقة قاسية ولكن الانقلاب من الجهل مؤلم كالولادة ، اجر وراء الحقيقة حتى تنقطع منك الأنفاس .

وعندما يتردد كمال على عيوشة أو وردة كما تسمى نفسها يتسع نطاق معرفته بالآخرين ، فهناك يلتقي بأخيه الذي يكشف له عن حقيقة أبيه الوقور المهيب .

وقد طافت بذهنى صورة قصر الشوق كما قرأتها منذ سنوات وأنا أنتظر رفع الستار فى مسرح الجمهورية وأشفت على الفرقة من صعوبة التجربة . هل يفلحون فى الإمساك بذلك البناء الشامخ على تعدد طبقاته وكثرة مسالكه ، تلك القصة التى تشغل أربعمئة صفحة أو يزيد مائة بالتحليل والتأملات والمناجاة هل يمكن أن يكون بها فى قبضتهم ليقدموها فى مسرحية من فصول ثلاثة ؟ وساءلت نفسى هل يتأتى للسيدة أمينة الصاوى أن تحتوى المارد فى ثقم من ثلاثة فصول ، وارتفع الستار فرأينا تلخيصاً جيداً للقصة احتفظت فيه الكاتبة بروح الأصل وأدخلت معظم الشخصيات المهمة فى النص المسرحى ولكنها اضطرت بطبيعة الحال إلى كثير من الحذف والتقديم والتأخير فى سياق الأحداث ، وربطت بين أحداث لم يكن بينها ارتباط أصلاً (مثال ذلك خاتمة المسرحية حيث يقع السيد أحمد عبد الجواد فاقد النطق عندما يعلم أن ابنه ياسين سيتزوج عشيقته هو زنوبة العوادة ، ومرضه فى القصة ليس نتيجة لهذه المعرفة بل نتيجة طبيعية لتقدم سنه واستهتارة بأوامر الطبيب) والكاتبة فى هذا مدفوعة بالضرورات التكنيكية للمسرحية ولكنها فى النهاية لم تنجح فى أن تخلق من قصر الشوق دراما بالمعنى الدقيق ، ولست أظن غيرها كان يستطيع ذلك أيضاً مع التزام نص القصة كما فعلت ، ولو تحررت من النص المكتوب لوجدت من يلومها على هذا أيضاً . ولا يتسع المجال هنا لمناقشة إمكانية مسرحية القصص بطريقة ناجحة من عدمه ، كما لا أدعى لنفسى القدرة على البت فى مثل هذه المشكلة العويصة ولكن يكفيننا أن ندرك أن خلق دراما ناجحة من قصة طويلة مع التقيد بالأمانة لنص القصة مسألة تكاد تكون ضرباً من المحال .

ولكن النص المكتوب ليس إلا جزءاً من المسرحية كما قلنا ، وقد نجح المخرج (كمال يس) والممثلون نجاحاً بالغاً فى تقديمهم للرواية ، واستطاع المخرج ببراعته أن يضفى الحياة والحركة على مواقف كثيرة لا يعدو الحوار فيها أن يكون حواراً « إخبارياً » يقصد به تعريف الجمهور بتاريخ الشخصية أو غير ذلك من المعلومات ، ولعل المنظر الذى يعلم فيه كمال نبأ خطوبة عايذة وتتحطم فيه مثله خير مثال على براعة المخرج وحسن أداء الممثلين .

ولاشك أنهم جميعاً قد قرأوا قصة نجيب محفوظ وتقمصوا شخصياته كما رسمها
فقد جاء تقديمهم للشخصيات مطابقاً لصورة القارىء عنهم بوجه عام ، ولعل
الاستثناء الوحيد هو شخصية محمد عفت صديق السيد أحمد عبد الجواد ، فهو في
القصة وفي الحوار تركى كما يظهر من اسمه ، ولكنه على المسرح فلاح أو صعيدى
أسمر ثم لهجته عن مصريته الأصيلة ! أما استبدال حرم المرحوم شوكت في القصة
بشوكت بك نفسه في المسرحية ، فاعل السبب في ذلك يرجع إلى عدم توفر ممثلة
تقوم بالدور في الفرقة .

وقد أجاد الممثل الشاب أبوبكر عزت إجادة بالغة في دور كمال الفتى المراهق
الذى يخلق في آفاق الخيال والتأملات ويبلغ دور النضوج من خلال صدمات
التنوير المتتالية ، وهو دور صعب حقاً استحق ممثله التهنئة .

ولى ملاحظة أخيرة لا أملك إلا أن أسوقها مع إعجابى بالفرقة وهى أن
الديكور فى بعض المناظر لم يرق إلى مستوى الإخراج أو التمثيل ، ولم يتفق مع
- المسرح الحديث الفاخر مسرح الجمهورية - لقد اتجه الديكور إلى التبسيط وهذا
هو الاتجاه السائد والواجب أيضاً فى عصرنا هذا ، ولكن هذا التبسيط لا يتفق
مع الخلفيات الكلاسيكية المزدهجة التى كانت تصاحبه فى بعض الأحيان .

الباب الثالث

في القصة العريضة

١ — اللص والكلاب بين الفن والواقع .

٢ — اللص والكلاب .

٣ — ورقة دمنغة أم مسألة كرامة .

٤ — أيام العز .

اللص والكلاب

بين الفن والواقع (*)

منذ نشر نجيب محفوظ الجزء الأخير من ثلاثيته العظيمة عام ١٩٥٧ تكهن المتكهنون بأنه سينقطع حتماً عن كتابة الرواية ، فلم يعد في إمكانه أن يسير بتاريخ أسرة بين القصرين إلى أقرب مما سار في السكرية لأن أحداث السنوات الأخيرة ألصق بحياتنا من أن تصلح مادة لقصة في مستوى الثلاثية ويسألون كيف يتسنى للكاتب أن يضع هذه الأحداث على مبعدة منه وينظر إليها من كل جانب بدون أن تطرف له عين وهو الذي يعيش في قلبها ؟ ومن قائل إن نجيب محفوظ قد أفرغ ما في جعبته ، عن مجتمع اليوم . . وقد توجت جهوده بنيله جائزة الدولة ، وأنه متجه إلى التصوف والتعبير الرمزي ، وكأن فناناً حساساً كنجب محفوظ يمكن أن تفرغ جعبته في يوم من الأيام !

ومنذ أيام طلع علينا نجيب محفوظ بقصة جديدة هي اللص والكلاب يدرك من يقرأها منذ الوهلة الأولى أنه قادر على تجديد نفسه دائماً وأنه (بلغة الدعاية لنجوم السينما) ، قد تفوق على نفسه فعلاً وفتح فتحة جديدة في تاريخ الرواية العربية .

فألص والكلاب شاهد على قدرة الفنان الكبير — حتى بعد وصوله إلى القمة — على أن يطرح عنه أسلوباً قديماً بالياً ويتخذ لنفسه أسلوباً جديداً في التعبير أشد تركيزاً وقصداً ، وهو لذلك أرق فنياً لأن النجاح فيه أبعد منالاً من أسلوبه القديم . ولا يتسع المجال هنا لتفصيل القول في التكنيك الجديد الذي اتبعه نجيب

محفوظ في هذه القصة . ولذلك نكتفي بمناقشة وجه واحد من أوجه هذا التكنيك أو قل مستلزماته — وهو علاقة القصة بالواقع .

ومن الواضح أن الكاتب استوحى قصته من حادث «سفاح الإسكندرية» محمود أمين سليمان الذي شغل الأذهان يوماً وأقام الدنيا وأقعدها ، وجعلت منه تهويلات الصحافة بطلاً وصورته عموماً في صورة الانسان الخارق القادر على كل شيء ، ثم كانت نهايته بواسطة الكلاب البوليسية التي اقتفت أثره — أو رائحته — حتى فر إلى كهف في الجبل كما تفر الضواري أمام كلاب الصيد .

وعندما أقول استوحى فأعني أن الكاتب قد اهتز لحادث هذا السفاح كما اهتز له غيره من المواطنين . ولكنه — كفنان — ترجم انفعاله هذا إلى عمل فني رائع له صفة العموم والدوام . وترجع قيمة العمل الفنية إلى أن الكاتب وأن استوحى موضوعه من الواقع ، لم يجعل من قلمه عبداً لكل كما يتضمنه الواقع من تفصيلات لا معنى لها ولا قيمة ، بل فرض رؤياه على هذا الواقع ، وعلى أساس هذه الرؤيا انتخب من التفاصيل الكثيرة المتناثرة ما يخدم موضوعه حقاً ، كما أضاف إليها من عنده ما يجعل لأجزاء العمل الفني معنى مترابطاً ومغزى ذا قيمة إنسانية .

ورؤيا الفنان وليدة حياته وثقافته ومزاجه ونوع حساسيته لما يقع حوله من أحداث ، وليس من شأننا أن نتبع مصادر هذه الرؤيا (وقد يكون هذا من شأن عالم النفس لكنه لا يهم المتذوق في شيء) إنما يكفيننا من الفنان أن تكون رؤياه واضحة عميقة موجد لا يفسدها شك أو تذبذب . وليس من السهل أن يشرح الناقد رؤيا الفنان ، ولا يسعه إلا أن يقول للقارئ : هاك القصة . فاقراها بتعمق (الناشر مكتبة مصر بالجيزة . الثمن ١٥ قرشاً) على أنه يمكننا — مع الإيجاز المختل — أن نلخصها في أن اللص قد نصب نفسه قاضياً وجلاداً موكلًا بإنزال القصاص بالكلاب ، والكلاب من خانوا ثقته ومودته ويمضى عاصفاً يطارد هؤلاء الكلاب ، ولكن رصاصاته تطيش فلا تصيب منهم مقتلاً بل تصرع

الأبرياء بلا ذنب جنوه لأنه هو ليس بطلا حقا كما ظن نفسه ، ولكنه لص وبهلوان .
وتقلب الآية فإذا به هو المطارد ، تجد في أثره الكلاب حقيقة لا مجازا ، كلاب
البوليس إلى أن يصصره البوليس برصاصه .

ولعل المقارنة بين سفاح الإسكندرية وسعيد مهران بطل هذه القصة تفيدنا
كثيرا في كشف مدى تأثر الكاتب بالحادثة الواقعية وتحرره منها من ناحية أخرى ،
فبين اللصين ملامح شبه كثيرة ، ولكنها جميعا لا تتعدى السطح إلى أعماق
الشخصية ودوافع السلوك .

ويشترك اللصان في الضجة التي أثارها كل منهما ، وإن كان الكاتب لم يركز
أضواءه على هذه الضجة ، بل اقتصر على تصويرها من خلال أثرها على اللص نفسه
إذ ملأته بغرور لا يخلو من شعور بالمرارة .

وكلا اللصين زلت قدمه قبل النهاية فأنسى جزءا من ملابسه مكن منه أنوف
الكلاب — وإن لقي سعيد مهران حتفه لا في كهف في الجبل بل بين القبور
التي تقف دائما في القصة على مرمى بصره . . ومرمى بصر القارئ — لتذكره
دائما أن الجميع مآلهم إليها ، الفريسة ومطاردها ، ومن قتل ظلما ومن قتل عدلا
كلهم سائرون إلى القبر حتما .

ويكاد الشبه بين اللصين يقف عند هذا الحد : فشخصية السفاح في
الواقع كانت تافهة لا معنى لها ولا قيمة ، لمع صاحبها يوما ثم انطفأ وزال أثره من
الوجود ، وقد يصلح بطلا لقصة بوايسية أو لفلم من أفلام الرعب والمطاردة ولكنه
لا يصلح بطلا لعمل فني بالمعنى الدقيق ، كانت تسيطر عليه فكرة أن زوجته
تخونه وقد وجب عليها القصاص ، ولعل في هذا سر عطف الكثيرين عليه في
حينه وليس بيننا من يستطيع الجزم بأنه كان واهما أو كان على حق . فجعل نجيب
محفوظ الخيانة في حالة سعيد مهران حقيقة واقعة ، فزوجته طلبت الطلاق وهو في
السجن لتتزوج من صديقه وتابعه وقد استولى الاثنان على ماله وابنته ولم يعترف

الصدیق الغریم بأن سعید فی ذمته شیئاً سوى عمود من الکتب أصاب أكثرها التلف ، ولعل للزوجة والصدیق وجهة نظر أخرى ولكننا لا نعرفها ولا تعیننا فی شیء علی أى حال ، ویشك سعید مهران بل یقطع أمهما نصبا له کمینا مع البولیس أصلا :

« من وراء الظهر تبادلت الأعین نظرات مریبة قلقة مضطربة کتیار الشهوة التى یحملها . کالقطعة الزاحفة علی بطنها فی هیئة الموت نحو عصفورة سادرة . وغلبت الانتهازية الحیاء والتردد فقال عایش سدره فی ركن عطفة أو ربما فی بیتی . سادل البولیس علیه لتتخلص منه — فسکت أم البنت . سکت اللسان الذی طالما قال لی بكل سخاء أحبك یا سید الرجال . هکذا وجدت نفسی محصوراً فی عطفة الصیرفی ولم یکن الجن نفسه یستطیع أن یحاصرنى . وانهاالت علی الکلمات والصفعات . »

وكان « للسفاح » صدیق محام یرتعد خوفا علی حیاته من انتقام المجرم ولم تكن لهذه الصداقة القدیمة قيمة أو معنى أبعد من العامل الشخصى . . أما نجیب محفوظ فقد جعل العلاقة بین اللص والأستاذ رؤوف علوان خریج الحقوق علاقة مرید بأستاذه ، وقد علم الطالب المثقف الفتى الفقیر أن المجتمع ظالم ، ولقنه السخط علی الأغنیاء وعلی قیود الملكية التى یفرضونها ، حتى لقد ذهب إلى أن سرقة أموالهم عمل مشروع لو عدل الناس ما عوقب علیه الفقراء ، ولكن الأستاذ رؤوف علوان قد أضحی اليوم دعامة من دعائم المجتمع ، طرح عنه عناء الجهاد واضحی صحفیا نابهاً یقطن قصرأ فاخراً علی النیل ، ویفضل علی مریده القدیمة بورقتین من ذات الخمسة جنیهات ، ویردد سعید مهران لنفسه جزءا :

« تخلفنى ثم ترد ، تغیر بكل بساطة فکرك بعد أن تجسد فی شخصى کی أجد نفسى ضائعاً بلا أصل وبلا قيمة وبلا أمل ، خیانة ألیمة لو اندك المقطم علیها دكا ما شفیت نفسى . »

وهكذا يتسع معنى الخيانة هنا ، فيشمل نوعاً أشد خطراً من الخيانة الشخصية . هو خيانة الأستاذ لتعاليمه . بعد أن أوردت هذه التعاليم تلميذه موارد التهلكة .

ويضيف الكاتب إلى شخصية المجرم تاريخاً يفسر سلوكه وإن كان لا يبرره فمن خلال ذكريات اللص نرى لمحات من طفولته يوم كان أبوه عم مهران بواباً في عمارة للطلبة ، يصطحب ابنه أحياناً إلى حلقات الذكر عند الشيخ علي الجنيدى . ونرى الطفل يرقب الذكر بعين مبهجة وإن استغلق عليه فهم ما يدور جوله . ونراه في صباه وقد حل محل أبيه . ونراه وقد سرق للمرة الأولى ليدفع عن أم مريضة غائلة الموت ، ونرى رءوف علوان الطالب الثائر وقد أنقذه من ورطته وجعل منه تلميذاً له يلقنه ما يعتمل في عقله من سخط وثورة ، ونرى حبه لنبوية خادم العجوز التركية وزواجه ومولد سناء ابنته ، كل هذا فى لمحات تومض فى عقل البطل أحياناً ويجمعها القارئ بنفسه ليكون منها صورة عن حياة اللص الماضية، ولست أعنى بهذا أن الكاتب يستدر عطف القارئ على بطله ، فسهيد مهران شخصية كريهة قد نفهمها جيداً ونذكر البواعث والدوافع التى أدت بها إلى ما وصلت إليه ولكنها لا تستدر العطف . فقد خلا تصوير الكاتب لشخصية البطل من أى أثر لعاطفة رخيصة أو فكرة مبتذلة إذ أبرز كل ما فيه من قبح وغرور واستهانة بالآخرين . هو يكره الكلاب ولكنه هو نفسه كلب أوبينه وبين الكلب سبب وشبه كبير ، فهو حاد الحراس سريع الحركة ينقض فى خفة ولكن نباحه و « عضته » تضعى كلها هباء ، ولعل هذا الشبه هو ما دعا صاحبه نور إلى حبه والتعلق به إلى هذه الدرجة ، لأنها على حد قولها تحب الكلاب ولم يخل بيتها منها يوماً ، وقد أكد الكاتب هذا التشابه الدقيق بصورة محسوسة لا أظنه أوردتها عفواً :

« وقرصه الجوع رغم قلقه وأفكاره ، فذهب إلى المطبخ فوجد فى الصحاف كسراً من الخبز وفتات لحم عالقة بالعظام وبعضاً من البقدونس فأثى عليها فى نهم شديد وتمصص العظام ككباب » .

ولكن سعيد مهران لا يعرف نفسه فهو أعمى جزئيا كأبطال المآسى فى كل العصور ، إنه يظن نفسه عصفورة سادرة ويأخذ الغرور فيقول « قلبي لا يكذبني أبدا » ولكن قلبه يكذبه مرارا وتكرارا ومأساته ليست فى أنه ملق فى وحدة مظلمة بلا نصير رغم تأييد الملايين كما خيل له غروره ، بل مأساته الحقيقية فى أنه ظن أن بإمكانه أن يحقق فردوسا من الوفاء والصدق والعلاقات الانسانية الصافية الشريفة وسط جحيم السرقة والقتل الذى يحيا فيه لا مقتنعا بل متفانيا ، وهو إذ فقد جنته تلك الزائفة يردد مطالباً بالقصاص ولكن أعداءه أشد منه مكرالأن أعينهم لم تضللها يوما غشاوة أو زيف وقد عرف الماكرون كيف يحتمون من بطشه تحت جناح القانون .

وترتفع الغشاوة عن عينيه فى لحظة قبيل النهاية فيعرف نفسه حقا : إنه بهلوان لا أكثر ، كما يعرف مصير ابنته ، إن مستقبلها فى مهنة نور صائدة الرجال ولكنه لا يسلم ... إلا للموت .

وفى قصة « السفاح » الواقعية من الحوادث المثيرة ما كان كفيلا بإغراء قصاص قد لا يرقى إلى مستوى نجيب محفوظ ، وفيها من التفاصيل ما كان كفيلا ، بإغراء نجيب محفوظ نفسه أيام ولعه بالتفاصيل المسهبة ، ولكنه اليوم ينتق من هذا الواقع بميزان دقيق ، يأخذ ما يخدم شخصية بطله وموضوع قصته وأما ما زاد على ذلك فيطرحه عنه بحزم الفنان الذى يعرف أصول اللعبة فيطبقها بحذق وصرامة . وفى هذا مثال طيب للمفهوم الصحيح للواقعية فى الأدب ، فمنطق العمل الفنى الصادق أهم من منطق الواقع الجزئى ، وما ينفع الفن يبقى على الأرض فى تراث الإنسانية جيلا بعد جيل .

اللص والكلاب(*)

« . . وتتابع الغناء حتى صفقت اليد داعية إلى الذ كر من جديد ، فتردد اسم الله بغير انقطاع . . واستسلم للسماح ، وزحف الليل ، ثم ركضت الذ كريات كالسحب . تمايل عم مهران الأب مع الذ اكرين وجلس الغلام عند النخلة يراقب المشهد بعينين مشدوهتين وانبثقت من الظلمات أخيلة عن الخلود في كنف الرحمن وومضت آمال باهرة نافضة عنها تراب التسيان . وتحت النخلة الوحيدة بشارع المديرية ندت همسات ندية كأفراح الفجر . . . وتكلمت سناء الصغيرة في حضنه بلغة فطرية ساحرة . . ثم هبت أنفاس متقدمة من أعماق الجحيم توات بعدها الضربات . . وامتدت أنغام المنشد وآهات الذ اكرين ومتى يؤمل راحة ، وضاع الزمان ولم أفز ، والقضاء ورأى . وهذا المسدس المتوثب في جيبى له شأن . لا بد أن ينتصر على الغدر والفساد . ولأول مرة سيطارد اللص الكلاب » .

وقد طارد اللص الكلاب حتى تقطعت منه الأنفاس ، فلم ينل منها مقتلاً بل طاشت رصاصات « المسدس المتوثب في جيبه » فتلطخت يدها بدماء الأبرياء ، وهبت من حوله كلاب أخرى — حقيقية هذه المرة هي كلاب البوليس — فتكاثرت عليه وطارده ثم أحدقت به وضيقته عليه الخناق حتى سقط صريعاً برصاص البوليس — هناك في قرافة باب النصر .

* * *

لقد عرفنا نجيب محفوظ في إنتاجه السابق كاتباً بانوراً مياً ينهج نهج كبار القصاصين الأوروبيين في أواخر القرن الماضي ومطلع القرن العشرين ، فيسهب في تفصيل موضوعه ، فلا يدع ركناً منه أو حاشية إلا وملاًها بتفصيلات دقيقة مساهمة منه في « اكمال الصورة » ، وجعلها أقرب ما تكون للواقع ، ولكن هيهات أن يصل الفنان يوماً إلى محاكاة الواقع بحذافيره وإن أسهب ودقق ما في وسعه ، وقد أدرك كتاب القصة في أوربا هذه الحقيقة بعد قرابة قرنين من مولد

هذا الفن في آدابهم ، فأعرضوا نهائياً عن المذهب الطبيعي في القصة — أى محاولة نقل الواقع بكل تفاصيله — وسلكوا بهذا الفن دروباً شائعة من التجديد والتجريب لم تكن تخطر لسابقهم على بال .

وقد درج كتاب القصة عندنا على اتباع المذهب الطبيعي منذ نشأة هذا الفن في العربية ، وليس هذا بمستغرب ورواد القصة الأوائل ما زالوا أحياء بين ظهرانينا نتمنى لهم مديد العمر وغزير الإنتاج ، وقد برز في هذا الميدان ابن من أبنائهم وضعه الجميع على رأس الجيل الثانى من كتاب القصة هو نجيب محفوظ ، وقد اشتهر ساعده حتى فاق عدداً من معاصريه ، ولكنه برغم عبقريته القصصية الفذة لم يلحق بركب الرواية العالمية الحديثة التى تخلصت تماماً من المذهب الطبيعي وكثيراً ما تساءل المعجبون به فيما بينهم قائلين : ماذا بعد الثلاثية ؟

وفي الصيف الماضى تلاحقت أنفاسنا ونحن نرقب ركضه على صفحات أهرام الجمعة أسبوعاً بعد أسبوع فى حلقات اللص والكلاب ، فإذا به بقفزة واحدة قد لحق الركب العالمى ، ووجد لنفسه مكاناً مرموقاً فى صفوفه ، كقبصاص حديث معاصر ينتمى حقاً إلى النصف الثانى من القرن العشرين ، ويحقق استخدام الأدوات الفنية الجديدة التى تفرضها تلك الطفرة من التقدم التكنيكي الذى شمل جميع مجالات النشاط الانسانى وليس أقلها الأدب والفن .

واللص والكلاب تمثل حقاً نقطة تحول فى أسلوب نجيب محفوظ فى معالجة فنه ، وقد استخدم فيها أرقى وأعقد الأدوات الفنية التى فى متناول فنان الكلمة كالرمز والاستعارة مثلاً ، فلا يملك الناقد إلا أن يضعها فى مستوى يعلو على أعمال الكاتب السابقة .

ولعل التركيز الشديد أول سمة تلفت نظر القارئ لهذه الرواية ، فالكاتب قد طرح عنه ما قد يشئت انتباه القارئ من تفاصيل جزئية ، وهو يغوص إلى لب الموضوع ويسبر أعماقه بدلاً من أن يحيط بحواشيه البعيدة كدأبه قبل ذلك .

وسنقتصر اليوم على بيان أولى مقومات هذا التركيز من اختيار الكاتب لوسيلة السرد التى اتبعها فى رواية القصة ، والزاوية التى يقف فيها تجاه الأحداث

يستخدم نجيب محفوظ طريقة الراوى الذى يتحدث بضمير الغائب ولكنه يروى الأحداث من وجهة نظر الشخصية الرئيسية أو البطل إذا شئت ، وهو بهذا يضرب عصفورين بحجر واحد ، فيضمن قدراً كبيراً من الموضوعية يكفله السرد بضمير الغائب . وفى نفس الوقت ينقل القارئ إلى قلب الأحداث مباشرة ويكشف له عن عقل البطل ومشاعره فيحييها القارئ بدلاً من أن يسمع خبرها .

« قصد من توه المصعد فوقف بين قوم بدا فيهم غريب المنظر يبدلته الزرقاء وحذائه المطاط ، وزاد من غرابته نظرته الحادة الجريئة وأتفه الأقنى الطويل . ولح بين الواقفين فتاة فلحن فى سره نبوية وعليش وتوعدها بالويل ... وما إن انتهى إلى طرقة الدور الرابع حتى مرق إلى حجرة السكرتير قبل أن يتمكن الساعى من اعتراضه ، وجد نفسه فى حجرة كبيرة مستطيلة زجاجية الجدار المطل على الطريق ، وليس بها موضع لجالس وسمع السكرتير وهو يؤكد لمتحدث فى التليفون أن الأستاذ رءوف مجتمع برئيس التحرير وأنه لن يعود قبل ساعتين . شعر بأنه غريب حقاً ، لكنه وقف دون مبالاة ، يحملق فى الوجوه بوقاحة كأنما يتحدثاهم .. وقد بما كان يرمى أمثالهم بعين تود ذبحهم فما حال هؤلاء اليوم ؟ أما رؤوف فلن يصفو له هنا . وما هذا المكان بالملتقى المناسب للأصدقاء القدامى .. ورؤوف اليوم رجل عظيم فيما يبدو . عظيم جداً كهذه الحجرة . ولم يكن فيما مضى إلا محرراً بمجلة النذير ، مجلة منزوية بشارع محمد على ولكنها كانت صوتاً مدوياً للحرية . ترى كيف أنت اليوم يا رءوف ؟ هل تغير مثلك يا نبوية ؟ هل ينكرنى مثلك يا سناء ؟ ولكن بعداً لأفكار السوء . هو الصديق والأستاذ ، وسيف الحرية المسلول ، وسيظل كذلك رغم العظمة المخيفة والمقالات الغريبة وسكرتاريته الرفيعة . وإذا كانت هذه القلعة لن تمكنى من عناقك فعن دفتر التليفون سأعرف مسكنك .. » ص ٣٤ — ٣٥ .

ويتضح لنا من هذا المثال كيف يستخدم الكاتب السرد بضمير الغائب

ليعطينا صورة موضوعية محسوسة عن الشخصية ومظهرها وما يحيط بها في العالم الخارجي ، وبعد أن يطمئن إلى تثبيت الصورة المحسوسة في أذهاننا ينتقل بنا انتقالا هينا إلى عقل البطل لنطلع على أفكاره بدون تدخل منه أو تقديم كأن يقول مثلا « ظن » أو « فكر » أو « قال » .

وقد سبق أن وقف الكاتب هذا الموقف كراو في قصر الشوق وغيرها من قصصه السابقة ولكنه كان ينتقل بعد انتهاء المنظر إلى مكان آخر ليقص علينا خبر شخصيات أخرى في القصة .

أما في اللص والكلاب فهو دائما ملاصق للبطل لا يرى إلا ما ترى عيناه ولا يعرف إلا ما يعرفه سعيد مهران ، وهذه الزاوية تضيق بطبيعة الحال مدى بصره فلا نعرف شيئا عن رءوف علوان بعد أن يغادر اللص مسكنه ولا ندرى أين هربت نبوية ولا لماذا اختفت نور ، وكأنما الكاتب يفهمنا بوضوح أن موضوعنا ليس رءوفا ولا نبوية ولا نور ولكنه سعيد مهران ، ولا يهمنا الآخرون إلا بقدر تأثيرهم في وعيه .

وفي مقابل هذا التضيق في مدى البصر رأينا كيف يكشف لنا الكاتب عن عقل البطل ، فلا نكتفى بأن نرى بعينه بل نفكر بعقله أيضا ونحيا في خضم تيار الشعور عنده .

وأفكار البطل وحواسه هي وسيلتنا في الوصول إلى البعيد في الزمان والبعيد في المكان، فكأنما الكاتب قد ألزم نفسه بنوع جديد من قوانين الوحدة في العمل الفني ، ليست دون قوانين أرسطو صرامة وإن اختلفت عنها بما يتفق وفن الرواية الحديثة .

الأشياء والأحداث تثير في نفس سعيد مهران ذكريات من الماضي ، ومن خلال هذه الذكريات نعرف تاريخه وكل ما يهمنا عن علاقاته التي جعلت منه اليوم لصا أو بالأحرى لصا ذا فلسفة، تنوق نفسه إلى الانتقام من أقرب الناس إليه لأنهم خانوه ، والكاتب يتيح لنا أن نعرف هذا الماضي على دفعات فكل لحظة منه

تأتينا في حينها ، تبعا للقوانين السيكلوجية التي تحكم عملية تداعى المعانى ، فالذكري
الخامدة في زوايا النسيان يثيرها من مسكنها ما يماثلها أو ما يضادها من معطيات
الحواس :

« وغنى صوت لا حلاوة فيه البخت والقسمة فين كما ضبطه أبوه وهو
يعنى حزر فزر فلكنه برحمة وقال له : أهذه أغنية مناسبة ونحن في الطريق
إلى الشيخ المبارك ؟ وترنح الأب وسط الذكري ، غابت عيناه ، بح صوتيه ،
تصب عرقا. وجلس هو عند النخلة يشاهد صفى المريدن تحت ضوء الفانوس
ويقضم دومة وينعم بسعادة عجيبة . وكان ذلك سابقا لنزول أول قطرة
حارقة من شراب الحب. وأغمض الشيخ عينيه فكأنه نام. وألف هو المنظر
والجو حتى البخور لم يعد يشمه .. وطرأت فكرة بأن العادة أساس الكسل
والملل والموت وهى المسئولة عما عانى من خيانة وجحود وضياع جهد العمر سدى.
وتساءل ليوقظه .. »

وهكذا يطلعنا الكاتب على الماضى من خلال الذكريات والماضى مائل دائما فى
الحاضر ، وهما معا يتجهان إلى المستقبل ، والماضى موجود دائما بصورة رمزية فى
القصة ، فهو المقابر التى تقف طول الوقت على مرمى بصر سعيد مهران ، يراها
من خلال النافذة فى بيت نور ، ويسير بينها فى غدواته وروحاته ويلقى حتفه فى
النهاية وهو معتصم بها ، ولعلها الشئ المؤكد الوحيد فى حياته بعد خروجه
من السجن .

وكما يأتينا البعيد فى الزمان عن طريق ذكريات البطل ، يأتينا البعيد فى المكان
عن طريق مدركات حواسه بطريقة ما ، أى من خلال ما يسمع هو أو ما يقرأ عما
يحدث بعيدا عنه ، فالكاتب مثلا لا يصور الضجة التى يثيرها رصاص البطل
الطائش إلا من خلال ما تكتبه الصحف ، وحتى ما تكتبه الصحف لا يأتينا
بالنص ولكن من خلال وقفة فى نفس سعيد مهران وهو يقرأ الصحيفة
« يا للعناوين الكبيرة السوداء . آلاف وآلاف يناقشون الساعة جرائمه ..
وسئل رءوف علوان فقال ... » وتصله شذرات من حديث الناس عنه عن طريق
نور وهو مختبئ فى بيتها .

— « ويتحدث عنك ناس كأنك عنتره ولكنهم لا يدرون عذابنا »

ص ١٢٦ ..

« سائق تاكسى ، دافع عنك بحرارة ولكنه قال إنك قتلت رجلا ضعيفا

بريئا .. » .

ثم — « وفي العوامة التي سهرت فيها قال أحدهم عنك أنك منبه مسل في

الملل الراكد .. » ص ١٤٤ .

وهكذا حقق نجيب محفوظ وحدة مضاعفة للعمل الفني من خلال هذا

التكنيك الجديد في رواية القصة ، فإلى جانب وحدة الموضوع ووحدة زاوية

النظر **Perspective** نراه قد حقق نوعا جديدا من الوحدة في المكان والزمان .

فالمكان هو دائما المكان الذي يوجد فيه البطل ، والزمان هو الزمن الحاضر الذي

يحمل الماضي في طياته ويتجه أبدا إلى المستقبل ، أى هو الديمومة التي تحدث عنها

الفيلسوف الفرنسي برجسون والتي كان لمفهومها بالغ الأثر في فن الرواية في

القرن العشرين .

ورقة دمغة ... أم مسألة كرامة (*)

منذ نسج جوجول معطفه الشهير من مادة حياة موظف صغير فقير ،
اكتشف قصاصو العالم أن في دواوين الحكومات كنزاً لا يفنى من المادة
الأدبية والتجربة الحية في انتظار القصاص البارع يحيلها بلمسة من قلمه السحري
إلى موضوعات لأعمال فنية خالدة .

وقد ورد عدد كبير من كتابنا العرب نفس المهمل بحكم عملهم كموظفين لاغنى
لهم عن مرتب ثابت — ومن منا يجرؤ أن يتخذ الأدب حرفة يتعيش منها —
وربما وجدنا بعضهم ساخطاً على زهرة أيامه يقضيها رهين « وظيفة » تقيد
بروتين عمل وتسرق الساعات الثمينه التي يود أن ينفقها في القراءة والكتابة ، ولو
أنصفنا لحكمنا بأن لها الفضل في خير ما ينتج هؤلاء الأدباء في كثير الأحيان ..
فلولا السنوات التي قضاه توفيق الحكيم كوكيل للنائب العام ما حظى معجبه
بيوميات نائب في الأرياف ولولا السنوات التي عملها فتحى غانم كمفتش تحقيقات
لما أعطانا الجبل أما الأستاذ نجيب محفوظ فقد وجد في مكاتب وزارة الأوقاف
معينا لا ينضب من الشخصيات ما زال حتى اليوم يغترف منه حتى بعد أن كرمته
الدولة بنقله إلى عمل يعد فنياً إلى حد ما .

وفي ميدان القصة القصيرة استفاد كثيرون أيما استفادة من مكاتب الحكومة
والروتين والملفات المتربة والموظفين ذوى السترات الكالحة تمر بين أيديهم قصاصات
ورق تبدو للناظر تافهة ولأعينهم هم مجرد « أعمال » متراكمة ، وهى تحمل بين
طياتها مشكلات قد تنبض بالحياة إلى درجة المأساة أحياناً .

واليوم نقرأ مجموعة جديدة من القصص القصيرة ، لكاتب شاب « وظيفته »

مأمور ضرائب وهذه بلا شك مهنة جديدة نضيفها إلى قائمة المهن التي يتعيش منها أدباؤنا ، يقضون أيامهم عينا على الأوراق الواجب استيفائها وعينا على « الإمكانات » الفنية في كل « ملف » أو صاحب حاجة يمر بهم . فالأستاذ عبد المنعم سليم مؤلف ورقة دمغة قد استقى مادة قصته هذه من واقع خبرته كمأمور ضرائب كما أورد في قصة « رشوة » تجربته مفصلة لمأمور ضرائب يشرع في مساومات لقبول رشوة معينة ثم يعدل عنها في آخر الأمر .

ورقة دمغة هي المجموعة القصصية الثانية للأستاذ عبد المنعم سليم فقد سبق أن أصدر في العام الماضي مجموعته أخرى بعنوان مسألة كرامة أثارت إعجاب كثيرين من قراء القصة القصيرة ووصفها الدكتور رشاد رشدي عن حق بأنها « تمتاز بالحركة الدراماتيكية الواضحة التي تنتقل بالحدث من مرحلة إلى مرحلة في قوة لا عن طريق الإفصاح المباشر بل عن طريق المفارقة التي هي في الواقع لغة الأدب » .

والواقع أن القارئ المتفحص لهاتين المجموعتين من قصص الأستاذ عبد المنعم سليم قد يفضل الأولى على الثانية من بعض الوجوه ، فمسألة كرامة — على سوء إخراجها وكثرة أغلاطها المطبعيه واللغوية — تمتاز بقوة التعبير النابض عن مواقف وشخصيات حية مستمدة من واقع حياتنا ومن خبرة الكاتب كطالب وموظف أو حتى مسافر في الدرجة الثالثة .

ونضرب لذلك مثلاً قصه « مجرد واجب » حيث ينقل لك الكاتب من خلال حدث بسيط هو التعارف في القطار بين طالب جامعي متأنق يشعر بالهجل من ركوب القطار في الدرجة الثالثة وفلاح ساذج طيب يكرم الطالب وينهال عليه بالعزومة ويسقيه كوكاكولا ويعطيه جزءاً من هديه الشام التي يحملها إلى أخته ، ويحدثه في أدق شئونه وهو يشعر بفخر وسعادة لأن « الأفندي » طالب الجامعة يتقبل منه هذا الكرم وإن كان بادی الامتعاظ والتأفف ، من خلال هذا الحدث البسيط يعطينا الكاتب صورة حية لعربة الدرجة الثالثة في قطار الصعيد تضارع في إتقانها ونبضها بالحياة أروع ما كتب في مثل هذه المواقف .

كما تتميز هذه المجموعة بأن لها موضوعاً ينتظم بالتقريب جميع القصص المدرجة فيها، وهو اعتزاز الإنسان بكرامته كإنسان وكفاح الناس البسطاء في سبيل تحسين معاشهم وتطلّعهم دائماً إلى حياة أفضل على أمل أن يجنى أبنائهم — على الأقل — ثمارها .

أما مجموعة ورقة دمنغة فلا يجمعها مثل هذا الموضوع المشترك theme وأغلب الظن أن الكاتب قد ضمها كل القصص التي نشرها بعد مسألة كرامة بلا انتخاب أو تعديل .

على أن القارئ لا يلبث أن يكتشف أن هناك سمة مشتركة تميزها جميعاً : فالكاتب يبدو أكثر يقظة للمشاكل التكنيكية في كتابة القصة القصيرة ويجرب — عامداً — حلولاً مختلفة لهذه المشاكل .

المشكلة التي تشغله هنا هي مشكلة رواية القصة وهي بلا شك من أوائل المشاكل التكنيكية التي تواجه الكاتب الواعي بفنه : هل يروي القصة بضمير الغائب أو كشخص خارج دائرة أحداثها ولكنه يستمتع بميزات الراوى « المطلع على كل شيء والموجود في كل مكان » أم يرويها بضمير المتكلم وبذا يضع نفسه مكان أحد أشخاصها ويضطر تبعاً لذلك إلى الالتزام بوجهة نظر هذه الشخصية والتقيد بمحدود معلوماتها عن الموضوع — أم يرويها في صورة رسالة أو مذكرات أو غير ذلك من الوسائل التي يطرقها كتاب القصة في هذا الصدد .

ومن الملاحظ أنه يجرب طرق السرد هذه بأشكال مختلفة في عدد من قصص هذه المجموعة . . ففي « ورقة دمنغة » يستعمل الرسائل وفي « موظف » يلجأ إلى المنولوج الداخلي أو تيار الشعور وفي كل من قصة « يوم الفسيل » وقصة « سي محمود » يروي الأحداث بضمير الغائب ، أى يقف منها موقف الراوى الخارجى ولكن يبدو أنه في النهاية يفضل التحدث بضمير المتكلم ، أى أن يتقمص الشخصية الرئيسية ويروي القصة على لسان هذه الشخصية

رجلا كان أو امرأة . . وهذه هي الوسيلة التي يتبعها في سبع من قصص هذه المجموعة .

ولن يتسع المجال هنا لدراسة هذه القصص جميعها بدرجة واحدة من التفصيل وكفينا ثلاث قصص أو أربع تجتذب نظر الناقد قبل غيرها لهذه التجارب التي سبق ذكرها ، ويجدر بنا أن نشير إلى صفة عامة تتميز بها قصصه الناجحة بصرف النظر عن الوسيلة المستعملة في السرد ألا وهي الفصل التام بين نفس الكاتب وبين أحداث القصة التي يرويها، فهو يبدو كمن يقف بعيداً محايداً يضع أمامك الأحداث بدون تعليق وبدون إقحام لرأيه أو مشاعره ، ويترك الحدث والشخصيات لتعبّر عن نفسها بدون أن يفصح هو عن شيء من مدلولها، وعلى القارئ أن يصل إلى المعنى المقصود من خلال نجرته في قراءة القصة .

وقد يبدو أن هذا الفصل التام بين شخصية الكاتب وبين القصة التي يرويها يصبح مستحيلاً في القصص التي يتحدث فيها بضمير المتكلم ويقص القصة كما لو كانت قد حدثت له ولكن الكاتب ينجح حتى في هذه القصص بالذات في الاحتفاظ بالمسافة بينه وبين الأحداث .

ولنضرب لذلك مثلاً قصة « يوم جديد » فالراوي هنا شاب مات أبوه يروي لنا بالتفصيل حوادث يوم الوفاة منذ ذهابه هو وزوجته وأمه وأخته وابنه أشرف ليزوروا والده المريض في المستشفى في صباح يوم سبت من أيام الشتاء ويجدوه قد توفى — إلى أن تشرق الشمس في الصباح التالي على يوم جديد — وهو يروي لنا أحداث اليوم بدقة وتفصيل ولكن بلا انفعال أو تعليق كما لو كان متفرجاً من الخارج وليس الشخصية الرئيسية في القصة، ولكن القارئ المدقق يجد أن هذه التفاصيل والأفعال التي يتحصن الراوي وراءها — حتى لا يبدى انفعالا أو تفسيراً — لا ترد في القصصه اعتباطاً وهي على براءة مظهرها تعنى في النهاية شيئاً واحداً وهو أن « الحى أبقي من الميت » .

رجلا كان أو امرأة . . وهذه هي الوسيلة التي يتبعها في سبع من قصص هذه المجموعة .

ولن يتسع المجال هنا لدراسة هذه القصص جميعها بدرجة واحدة من التفصيل وكفينا ثلاث قصص أو أربع تجتذب نظر الناقد قبل غيرها لهذه التجارب التي سبق ذكرها ، ويجدر بنا أن نشير إلى صفة عامة تتميز بها قصصه الناجحة بصرف النظر عن الوسيلة المستعملة في السرد ألا وهي الفصل التام بين نفس الكاتب وبين أحداث القصة التي يرويها، فهو يبدو كمن يقف بعيداً محايداً يضع أمامك الأحداث بدون تعليق وبدون إقحام لرأيه أو مشاعره ، ويترك الحدث والشخصيات لتعبّر عن نفسها بدون أن يفصح هو عن شيء من مدلولها، وعلى القارئ أن يصل إلى المعنى المقصود من خلال نجرته في قراءة القصة .

وقد يبدو أن هذا الفصل التام بين شخصية الكاتب وبين القصة التي يرويها يصبح مستحيلاً في القصص التي يتحدث فيها بضمير المتكلم ويقص القصة كما لو كانت قد حدثت له ولكن الكاتب ينجح حتى في هذه القصص بالذات في الاحتفاظ بالمسافة بينه وبين الأحداث .

ولنضرب لذلك مثلاً قصة « يوم جديد » فالراوى هنا شاب مات أبوه يروى لنا بالتفصيل حوادث يوم الوفاة منذ ذهابه هو وزوجته وأمه وأخته وابنه أشرف ليزوروا والده المريض في المستشفى في صباح يوم سبت من أيام الشتاء ويجدوه قد توفى — إلى أن تشرق الشمس في الصباح التالي على يوم جديد — وهو يروى لنا أحداث اليوم بدقة وتفصيل ولكن بلا انفعال أو تعليق كما لو كان متفرجاً من الخارج وليس الشخصية الرئيسية في القصة، ولكن القارئ المدقق يجد أن هذه التفاصيل والأفعال التي يتحصن الراوى وراءها — حتى لا يبدى انفعالا أو تفسيراً — لا ترد في القصصه اعتباطاً وهي على براءة مظهرها تعنى في النهاية شيئاً واحداً وهو أن « الحى أبقي من الميت » .

وقد نبح الكاتب في أن ينقل لقرائه شعوراً ملموساً بأن الأحياء أحياء فعلاً
بأن ركز في اختياره للتفاصيل على عالم الحواس :

« كانت الدنيا باردة فانصرف الناس مبكرين — وذهبت أختي إلى زوجها
واحسست بنفسى مره ثانية وحيداً مع نفسى — وما زال باب الشقة مفتوحاً وأنا
جالس في الصلاة .. وصوت أمى الباكي يصلنى متقطعاً من خلال الحجرة المقابلة ..
ثم جاء أشرف والتصق بى وقال : الدنيا برد ، فأحسست أنا الآخر بالبرد ، ثم سمعت
صوت أمى هى الأخرى : الدنيا برد فقلت نعم . . وأغلقت باب الشقة وبقيت
مكاني في الصاله ، حضرت زوجتى بعد ذلك وجلس بجانبى وجاء أشرف وجلس
في وسطنا . . . ثم ضحك . قلت له بهدوء : جدك مات يا أشرف .
فقال : طيب .

— انت زعلان

— لا

نهفته زوجتى .. فتشبث الولد بى فاحتضنته ونظرت إليها . طلبت منها أن
تعدلى فجنانا من القهوة .. ثم تذكرت بعدها مباشرة أننى لم أتناول شيئاً منذ
الصباح فأحسست بالجوع .
وعندما تعود الزوجة بالقهوة :

« أحضرت زوجتى القهوة : شعرت بانتعاش لدى أول رشفة فتحسست
وجهى ثم نهضت إلى المرآه . ناديت زوجتى وقلت لها أن تعدلى الحمام . سألتنى :
حمام ساخن الآن ؟

— نعم

— الدنيا برد

فلم أرد عليها واشملت سيجارة وجلست . استلقيت بظهرى على المقعد ومددت قدمى (كذا !) وأغمضت عيني . . أحسست فجأة بالراحة » .

وفى الجلسة المسترخية يسترجع الراوى صورة والده كما رآه آخر مرة . . ثم يعود بنا إلى عالم الأحياء المحسوس ثانية فالمطر يقرع زجاج النافذة والحمام الساخن معد وفى الحمام يكاد القارئ يحس بنفسه مشاعر الجسم الذى يجد الراحة فى دفء الماء وإزالته العرق والتراب ، ومن الحمام نتدرج إلى العشاء والطعام الذى تعافه النفس فى البداية ثم يفتح مذاقة الشهية ويشعر الجسم « الحى » بنداء الجوع من داخله ، ومن الطعام إلى العمل الذى يسغرق الراوى حتى يشرق صباح جديد يذكره أن أباه مات أمس .

وإذا كان الكاتب قد نجح فى الابتعاد بأحداث قصته هذه عن شوائب (الأنثى) بالرغم من أنه يرويها بضمير المتكلم فإن نجاحه فى غيرها أيسر وأقرب إلى وسيلة السرد المستعملة . . فى القصة الأولى « ورقة دمعة » يورد الكاتب عددا من المكاتبات المصلحية المتبادلة فى شأن موضوع ما ، يمكن فعلاً أن تكون منقولة بالحرف من أحد الدوسيهات فى أى مصلحة أو مأمورية ، وهو لا يزيد على نقلها بالنص مع جملة واحدة من السرد لا تزيد على سطرين ترد ثلاث مرات فى القصة .

وهذه الخطابات المصلحية وقد وضعت أمام القارئ بهذا الحياد الظاهر وبدون أى تعليق من الكاتب — تحكى مأساة أسرة فقيرة ، أسرة الخفير النظامى عبد الباسط على أبو إبراهيم المريض بالتدرن الرئوى والذى يرفع طلبه إلى الحكمدار (من مستشفى الأمراض الصدرية) بتاريخ ٢٧ / ٩ / ١٩٥٩ طالباً صرف مرتبه عن شهر ثمانية لأن أسرته « مساكين ولا عائل لهم سواه » فيمسك الحكمدار بقلمه الخبر ويؤشر على الخطاب : يكلف المذكور بلبق طابع دمعة فئة خمسين ملياً على الطلب (وهذه هى جملة السرد الوحيدة فى القصة) ويصبح طابع الدمعة المطلوب محورا لست أو سبع مكاتبات متبادلة بين المديرية والبندر ومراقبة ضرائب بنى سويف ومراقبة ضرائب بيا الخ . . بما فى ذلك إقرار من أحمد السيد أبو على شيخ حارة قسم أول بنى سويف الذى يقرر أنه توجه إلى الخفير

المذكور المقيم بمستشفى الأمراض الصدرية « وبعد عرض الإفادة عليه قرر أنه فقير ولا يمكنه لصق الدمغة المطلوبة » وتنتهى القصة بالعودة إلى نقطة البدء أى بطلب جديد مقدم من نفس الخفير المريض بتاريخ ٢٨ / ١ / ١٩٦٠ أى بعد مرور أربعة أشهر أخرى لم يصرف فيها مرتبه وهو يذكر الحكمدار بطلبه السابق وب حاجته وحاجة أسرته إلى المرتب . وأمسك الحكمدار بقلمه الحبر وكتب على الخطاب : يكاف المذكور بـلصق طابع دمغة فئة خمسين ملياً على هذا

الطلب .. نفس التأشيرة بالضبط التى أشر بها على الطلب الأول وهكذا — وهذه النهاية أبلغ وأوقع من خطبة طويلة عريضة عن الروتين ومساوئه والموظفين (كباراً أو صغاراً) وعدم تقديرهم للمآسى العديدة التى تمر بهم كل يوم والتى يمكن أن يعالجها أو يخفف من ضررها تصرف شخصى وغير هذا مما نقرأه كل يوم .

ولا يفسد هذه القصة الجيدة إلا خطاب واحد يتضمن مبالغة لا يمكن أن تغتفر فى العمل الفنى وهو الخطاب المرفوع من الأستاذ عباس مأمور الدمغة إلى السيد مراقب ضرائب بيا بطلب « الموافقة على صرف استمارات سفر بالدرجة الأولى ذهاباً وإياباً إلى بنى سويف وذلك للتوجه إلى مستشفى الأمراض الصدرية لسؤال الخفير النطامى عبد الباسط على أبو إبراهيم عن عدم لصق طابع دمغة الخ »

وربما احتج الكاتب بأن خطاباً كهذا يمكن أن يرد فعلاً فى مكاتبات مأمورية ضرائب أو أن هذه الحادثة وقعت فعلاً ، ولكن كل هذا لا يبرر إدخالها فى العمل الفنى الذى يعتمد على الاعتدال فى الاقتناع فليس كل ما يحدث فى الواقع من غرائب مادة صالحة للعمل الفنى ، ولم يكن حذف هذا الخطاب من القصة ليضيرها بل هو على العكس سيضيف عليها من الاعتدال والتوازن ما يضيف الكثير إلى قيمتها الفنية .

« موظف » :

ولعل القصة الثانية في المجموعة هي أكثر « تجارب » الكاتب نجاحا من الناحية الفنية وفيها تسمع حديثا من طرف واحد تفهم من خلاله الموقف وتعرف شخصية المتكلم وظروفه واستجابة الطرف الآخر للحديث (الطرف الصامت الذي لا يظهر ولا ينبس ببنت شفه) ونجد هذا المتحدث قد كشف عن نفسه وعن صفاته بدون أى تدخل من راوى القصة وبدون مبالغة من المتحدث في نفس الوقت .

« حضرتك الأستاذ عبد الغفار — أهلا وسهلا اتفضل . . الأستاذ إسماعيل خرج من شوية وقال إذا حضرتك جيت استناه . . هو خرج من مدة كبيرة يعنى زمانه جاى . . اتفضل انت واقف ليه . . اتفضل هنا أريح . . أهلا وسهلا . . أهلا .. لا مؤاخذه .. أصل أنا لسه جاى من البلد .. »

ويستمر الصوت — يكاد القارئ يسمعه من خلال السطور — يحكى كل شئ عن نفسه وتستطيع أن تتخيل الأستاذ عبد الغفار وهو يتململ في جلسته ويود الانصراف بينما الصوت مستمر في حديثه :

« الله . . انت مستعجل — دا لسه بدرى . . والله تأكل معايا لقمة . . لسه بدرى زمان الأستاذ جاى . . طيب استنى أما أقوم افتح لك أنا . . استنى بس استنى . . إيه اللي جرى . . الله . . الله . . استاذ عبد الغفار . . حاجة غريبة . . دا ماله خد السلام جرى . . دا حتى ما بصش وراه وقال سعيدة . . اما عجائب على دى ناس . . »

« في الطريق إلى » :

يجرى الكاتب هنا تجربة أخرى طريفة في وسيلة السرد وعن طريق المنولوج الداخلي أو تيار الشعور وهذه تحتاج في العادة إلى مهارة فائقة في الاحتفاظ بهدوء

كبير من الخطوط التي يتبعها التفكير متشابكة ولكنها متميزة في نفس الوقت. وهنا موطن الخطر من الناحية الفنية إذ يحدث في كثير من الأحيان أن يفقد القارئ قدرته على التمييز بينها ويضل طريقه في التعرف عليها .

وهذا بالضبط ما يحدث لقارئ قصة « في الطريق إلى » إذ يتوه كما يتوه البطل بين فكرية وفايزة وسامية والمرأة الأخيرة النائمة في فراشه والتي يشير وجودها في بيته ذكرياته عن علاقاته السابقة ، وهي بوضوح علاقات « ممثلة » علاقة أفلاطونية في أيام دراسته ، علاقة حب مفاجيء وعلاقة خطوبة ثم علاقة بهذه المرأة النائمة في فراشه والتي تعد له العشاء ويدفعه وجودها إلى أن يترك البيت هاربا إلى مولد السيدة، ولعل المولد هو خير انعكاس « للمولد » القائم في تفكيره والذي يحاول أن يعطينا منه لمحة في هذه القصة فيجانبه التوفيق وإن كان له على أى حان فضل المحاولة والتجريب ولا أقول هنا فضل السبق لأن في تجارب الأستاذ يوسف الشاروني في قصص « الطريق » و « القيظ » و « المعلوم الثامن » وفي قصص الأستاذ فتحى غانم الأولى في مجلة الفصول خير مثال على نجاح هذه التجربة في القصة العربية منذ أواخر الأربعينات .

لقد قصدت فيما سبق أن أبرز الجانب الإيجابي الواعى من الناحية الفنية في قصص الأستاذ عبد المنعم سليم ولكن ينبغى أن أسجل بعض المآخذ التي لا مناص من ذكرها في هذا الصدد :

أولها فيما يختص باللغة : فما زال في قصصه عدد كبير من الأخطاء اللغوية والنحوية ولست أعنى بهذا لغة الحوار — فالحوار في قصصه عامى « يطابق مقتضى الحال » وينبض بالحياة لامراء ، إنما أعنى لغة السرد التي يابجا فيها بطبيعة الحال إلى استعمال الفصحى ، ويحبذا لو أولاها مزيداً من العناية .

والمآخذ الثانى — وهو ما قد لا يوافقنى عليه الكاتب — خاص بقيمة التفاصيل الدقيقة في بعض القصص، فهو لغرامه بها يتردى أحياناً في رواية بعض دقائق السلوك مما تتقزز له نفس القارئ ومما يחדش المتعة الفنية التي يطلبها قارئ الأدب .

وأعرف جيداً أننا هنا بصدد مشكلة أكبر من قصص الأستاذ عبد المنعم سليم وأوسع مدى وهي مشكله الواقعية في العمل الفني وحدود هذه الواقعية .
فالكاتب هنا يعتز بلا شك بأنه فنان واقعي يصور الواقع بكل ما فيه من بؤس وقبح وهذا ما لا شك فيه وما قد يوافقه عليه كثيرون ، ولكننا بصدد عمل فني يرمي إلى قيمة جمالية معينة ، وقد يكون التلميح في العمل الفني أوقع وأقرب إلى الغرض المطلوب من وصف دقيق لحركات الغسالة التي تريد استشارة الشاين في قصة « يوم الغسيل » مثلاً أو القاذورات والبق والروائح الكريهة المنبعثة من دورة المياه في بيت أم ابراهيم بدرب مصطفى في قصة « كانت ليلة » .

هذا إلى أن قراء كثيرين قد يملون في النهاية حديث ذلك البيت بقاذوراته وبقه ودوره مياهه وقد وردت جميعها في أكثر من قصة من قصص الأستاذ عبد المنعم سليم — كما أنهم قد لا يرون في ذلك الطالب المتأنق الذي يعيش في « درب مصطفى » على أربع جنيهاً أو خمسة تقتطعها أسرته من دخلها بشق النفس بطلاً جديراً بكل هذا الاهتمام — فهذا الفتى الذي لا يفوته تلميع الحذاء وكي القميص والتسكع في شوارع المدينة وهو خاوي الجيب خاوي المعدة ، لا يفكر إلا في إشباع « غرائزه » بطريقة ما . . . قد يبدو للكثيرين تافهاً صغيراً .
ولست أعني بهذا أنه لا يصلح موضوعاً لقصة قصيرة بل أعني أن الكاتب في المرات التي طرق فيها هذا الموضوع لم يستطع — ولعله لم يحاول — أن يشعرنا بتلك المسافة بينه وبين شخصية البطل كما في قصة « موظف » أو قصة « يوم جديد » ولم يتخط بصره حدود أفق هذا البطل قاصر التفكير ، فجاءت رؤياه ناقصة قد تضيق عن وضع الشخصية التي صورها قلمه على بعد كاف أمام ناظري القارئ كي يتفحصه من كل جانب ويراه على حقيقته شاباً فقيراً حقاً ولكنه مغرور تافه .

أيام العز (*)

وأيام العز هي أيام السجن التي أصبحت أملاً يراود اليائس الذي لا يجد طعاماً يأكله أو عملاً يدر عليه رزقاً أى رزق فينظر إلى الماضي متحسراً على تلك الشهور الستة التي قضاها في السجن :

— يا سلام ! . . . كانت أيام عز . . . أقل ما فيها كنت ألاقى لقمة مضمونة . . . زى دلوقت يوم ألاقى ويومين لا . . . والفلفل والمش هروا مصارين النفر . . . طب أدبنى قاعد بقالى أربع تيام أهه من غير شغل . . . والترعه ناشفه ولا فيه سقية ولا عزيق . . . وابن الانيته عنده شغل ومش عايز يشغلنى . . . أعمل ايه . . . مش بدمتكو السجن أحسن ؟ مش بنشتغل ونشيل طوب ونمسح بلاط ؟ . . . وايه يعنى . . . مادام بنلاقى أكل كويس . . . عدس وطبيخ و . . . وعيش طازة . . . عيش أبيض من اللى قلبك يحبه وما بتشوفوهش إلا فى البنادر . . . عيش لو جابوه هنا العالم تغمس به العيش بتاعها . . . »

وليس مرسى الفلاح المعدم بطل قصة « أيام العز » وحده فى ذلك السجن الكبير سجن الفقر الذى يطحن الجميع لا فرق بين صغير أو كبير ، جاهل أو متعلم فالكاتب يختار موضوعاته وكأنه يتنقل بنا فى جنبات هذا السجن ليعرض علينا نماذج من حياة نزلائه ، فالى جانب الفلاح المعدم نرى الخادم الصغيرة التى تترك قريتها إلى العاصمة فرحة تحلم بأن تصبح « بنت مصراوية حلوة ، أحلى حتى من بنات العمدة ، تشكلم بالمصرى وتلبس الفساتين ، وتنام على السرير وتأكل العيش الطازة واللحمه . . . » فلا تجد أمامها إلا العمل المستمر وكسر الطعام والحزام الجلد الذى تهوى به سيدتها البدينة على جلدها العارى ، تليهما المدرسة الصغيرة التى تحلم بالحب والزواج ولكنها سجين « الواجب » الذى فرضه عليها الفقر ، يجب أن تعمل الأسرة حتى تزوج أختها الكبرى ويتم أخوها الصغير تعليمه (وهو الآن

في الثانية عشرة) ليحل محلها في الإنفاق على الأسرة ، إلى الموديل الفقيرة التي تخلع ملابسها أمام سنة ثانية أو ثالثة الخ.. فجيئش الزلاء هذا كبير جرار لأن الفقر لا يرحم صغيراً لصغره ولا رقيقاً لرقته، والكل أسرى وإن كانوا لا يعرفون لهم سجاناً بعينه ، ولكنهم لا يفقدون الأمل بل تراهم كذلك العصفور الحبس في قصة « عصفير » إذ يتعلق بحديد القفص ويرفرف بجناحيه يدق بهما على السلك الغليظ ولا يفقد الأمل في الانطلاق يوماً.

فصبي الخلاق الصغير في قصة « المحامي » يخرج من المدرسة إلى دكان المعلم « يستذكر دروسه في الدكان ويحلم بأن يصبح محامياً يدافع عن الفقراء ممثلين في شخص أبيه السجين » وقد يكون الأمل كاذباً ولكنه أمل على أية حال يابح لخيال الرأى من بعيد فيحفزه على الجد ومعاودة المحاولة أيا كانت النتيجة. فأبو أمين أضحوكة القرية في قصة « خضرة » يعيش سنوات طويلة على أمل الزواج من خضرة ، وهو يضع القرش على القرش ليدخر المهر ، خمسين جنيها طلبها أبوها ساخراً ليعجز أبو أمين عن دفعها ، ولكن الرقم الكبير لا يفت في عضد هذا المرقل الذي يمضي سنوات طوالاً في عمل أقرب إلى عمل الحيوان أو الآلة يراوده أمل الحصول على خضرة يوم يصبح مالكا لخمسين جنيهاً بالتمام .

ولعل في نهاية هذه القصة بالذات خير دليل على صدق إحساس هذا الكاتب وحسن فهمه لحياة البؤساء والمستضعفين من شخصيات قصصه ، فأبو أمين لا يزوج خضرة بعد كل هذا الجهد وذلك الصبر ، فالحصول على الأمل بالنسبة لأمثال أبي أمين بعيد . بعيد وإن بدا في لحظات وكأنه قاب قوسين أو أدنى .

والمحاولة وإن فشلت تظهر معدن الإنسان وتفصح عن قدرته في النهاية على مواجهة ذل الفقر بسلاح واحد هو الكرامة، فإذا كان العصفور الحبس لم يفقد جمال ريشه وعذوبة صوته ، فالشاب المتعطل في قصة « الشحم » ينتفض واقفاً لمسح الشحم العالق بيديه بعد أن انبطح تحت عربة عبد الرازق بك ذلك المدير الذي بيده مقاليد الوظيفة والذي يقف آمراً ناهياً لا يتوقع من الشاب المسكين أى مقاومة ولا يرى فيما يكلفه به أى شطط بل يقول لصديقه باستهانة :

— بسيطة قوى .. أى سواق تا كسى ماشى أوقته يعملها فى عشرة دقائق .. وأجرتها معروفة .. عشرة صاغ بس .

وليس « البيه » البدين فى قصة « الشحم » هو الوحيد الذى يمتهن كرامة الشاب الفقير ، فالمرأة البدينة فى قصة « الضربة الأخيرة » تمتهن رجولة الفلاح الفقير حامد فتدعوه ساعة بأبى شوارب وساعة بسمارة، وتسلط عليه عينيها وسحر جسدها البض كى تشيع الارتباك فى فى ضرباته، خشية أن يكسب تقود زوجها وعلب الملبن التى يسيل لها لعاب الفلاحين المحرومين فيخرجون قروشهم المعدودة لتذوب إلى غير رجعة فى يد المرأة وزوجها .

وعندما يضع حامد يوميته كلها فى اللعب يسمع صوت المرأة الحقيقى لا صوتها المنغم الذى كانت تصب فى أذنيه عندما كانت القروش فى جيبه ، ويفيق الرجل على النبرات الخشنة فيضرب ضربته الأخيرة ، يستعيد بها كرامته ويرمى بعلبة الملبن (المرأة فى نظره مثل الملبن) يرميها فى وجهها ويذهب .

وعز الدين نجيب من مواليد مشتول السوق ، شرقية كما تقول المقدمة ، ولعل هذا هو السبب فى حسن تصويره لحياة الفلاحين وعمق فهمه لمشاعرهم وهو فى هذا تلميذ نجيب لكل من عبد الرحمن الشرقاوى ويوسف إدريس ونأمل أن يكون له فى تاريخ القصة المصرية شأن مثلهما .

وتأثر الكاتب بقصه الأرض لعبد الرحمن الشرقاوى واضح لا تخطئه عين فى قصة « أيام العز » مثلاً ، فرسى وغيره من شخصيات الفلاحين تذكرنا بشخصيات الأرض بحديثهم الحى الذى يثير الضحك ولكنه مطعم بمرارة قاسية تعصر القلوب ، إلا أن اقتفاء الكاتب لأثر عبد الرحمن الشرقاوى يصل به إلى حد إفساد البناء فى هذه القصة الجيدة فالكاتب هنا يقحم نفسه فى القصة فى شخصية « التلميذ » ابن القرية الذى يروى قصة مرسى والحريق كما فعل الشرقاوى فى الأرض ، وكان لزاماً عليه — لما تتطلبه القصة القصيرة من تركيز بالغ — أن يلغى شخصيته تماماً ويقصر دور الراوى على صوت محايد يروى الأحداث التى لا يد له فيها بدلاً من أن يفسد البناء الفنى بإقحام رأيه

ومشاعره مع انه ليس شخصية مشتركة في الأحداث بل مجرد راو يرويها من خارجها وعليه أن يتركها تفصح بنفسها عن معناها للقارىء .

« عاودتنى الرغبة الملحة فى الاندفاع إلى مرسى .. كان إحساسى قد تحدد .. يجب أن ينقذ من السجن .. بأى شكل ولكنى مرة أخرى لم أستطع أن أفعل شيئاً .. إن كل الناس ضده .. حتى أولئك الذين شبعوا ضحكا من كلامه .. لماذا ذلك والقمح ليس قمحهم بل قمح عمه وهم يعرفون ما بينهما ؟ الآن بدأت أفهم .. أنهم لا ينظرون إليه الآن كعدو لعمه .. لا .. بل كعدو لهم جميعاً .. عدو خطير كان يهددهم جميعاً بالخراب .. » .

وغنى عن البيان أن الكاتب هنا يغير بؤرة اهتمام القارىء فبدلاً من التركيز على مرسى ومحاولته إشعال النار فى قمح عمه يلفت الراوى أنظارنا إلى شخصه ويشتت انتباهنا بالحديث عن نفسه ومشاعره وهو يتفرج على أحداث القصة وليس هذا من البراعة فى رواية القصة .

ويجدر بنا أن نشير هنا إلى أن الكاتب فى عدد كبير من قصص المجموعة قد تخلص تماماً من آثار تلمذته على غيره من الكتاب ووجد طريقه للتعبير الأصيل عن موضوعه فأصبح أقدر على التحكم فى مادته وصياغتها فى قالب الفنى المناسب ، ولعل دراسته فى كلية الفنون الجميلة قد زودته بنوع من الإحساس المطبوع بضروريات البناء الفنى وقيمة القالب الذى يصوغ فيه مادته فجاءت بعض هذه القصص آية فى الإتقان كقصص « دياب » و « الضربة الأخيرة » و « سباق » .. فهل ننادى بأن يدخل الكتاب الشبان كلية الفنون الجميلة ليتعلموا قيمة الشكل وأصول البناء الفنى ؟

الباب الرابع

في عرض المكتب

١ — النقد الأدبي عند اليونان .

٢ — روايات جين أوستن : دراسة في البناء .

٣ — دراسات عن جونسون .

النقد الأدبي عند اليونان (*)

منذ أدخل الرعيل الأول من أساتذة الجامعة المصرية الاهتمام بالدراسات اليونانية واللاتينية في حياتنا الأدبية ، وما زلنا نعتمد على الترجمة عن الإنجائزية والفرنسية فيما نعرفه من هذا الميدان ، أما وقد شب تلاميذ لطفي السيد وطه وحسين حتى بلغوا هم أيضاً مراتب الاستاذية والريادة ، فقد آن للمكتبة العربية أن تزود بأعمال أصيلة تسهم بنصيبها في هذه الدراسات ، فقد عبرنا فيما نرجو مرحلة الاقتباس والتمثيل السريع والاعتماد المطلق على جهود الغربيين فيما نعرفه عن الحضارات القديمة وآدابها . والأمل معقود على أساتذة الدراسات القديمة في الآداب والتاريخ والفلسفة أن يثروا المكتبة العربية بدراسات وترجمات مباشرة عن اللغات القديمة .

واليوم وقد أصبح الخلاف بين نظريات النقد المختلفة حديث جل المشتغلين بالآداب سواء في ذلك المختصون وغير المختصين ، وأصبح اسم أرسطو ونظرياته مادة تخوض فيها الصحافة اليومية ، برزت حاجتنا إلى دراسات أكاديمية أصيلة عن النقد والأدب اليوناني . ولعل كتاب الدكتور محمد صقر خفاجة عن النقد من هوميروس إلى أفلاطون^(١) يكون فاتحة لسلسلة من الدراسات المماثلة عن نظريات النقد على مر العصور يصدرها عدد من المختصين في كل فرع تخصصه .

والكتاب فيما يبدو من مقدمة المؤلف يكون الجزء الأول من عمل كبير يؤرخ للنقد الأدبي عند اليونان . وقد كان أول ما يتبادر إلى أذهاننا إذا ذكر النقد اليوناني أن نذكر أرسطو ونظرياته التي كانت حجر الأساس للنظريات العلمية في النقد في الفكر الأوربي وكان يبدو لنا — غير المختصين بدراسة الأدب اليوناني أن أرسطو هو الناقد الأول ولعله الأوحده الذي أرسى قواعد النقد وفصل قوانين

(*) مجلة الكاتب : مايو ١٩٦٣

(١) دكتور محمد صقر خفاجة : النقد الأدبي عند اليونان - ١ - من هوميروس

إلى أفلاطون - القاهرة ١٩٦٢ .

الإعجاز وشاد ذلك البناء الشاهق الذي اعتمد عليه كل من تصدى لموضوع الأدب والفن حتى يومنا هذا . إلا أن الأستاذ المؤلف قد خص هذا الجزء من كتابه بدراسة النقد اليوناني قبل أرسطو فبين لنا الجذور التي نبتت عنها فلسفة المعلم الأول في الفن والتراث النقدي الذي أقام عليه ما وصل إليه من نتائج ذاعت ولعبت هذا الدور الهام في تاريخ النقد .

وتنقسم الآراء النقدية السابقة على أرسطو حسب ما أوردها الأستاذ المؤلف إلى نوعين :

أولاً : نصوص من الشعراء والكتاب السابقين على أرسطو يمكن أن نستخلص منها آراءهم في طبيعة الشعر ووظيفته ودلائل إعجازه وغير ذلك من أبواب التفكير النقدي، وكل ذلك بطريق غير مباشر .

ثانياً : تأملات مباشرة في طبيعة الشعر والفن ووظيفة الفنان في المجتمع من أمثال ما ورد في محاولات أفلاطون وكتابات جورجياس .

فمن النوع الأول أبيات من شعر هوميروس وهيزيودوس وبنداروس وأريستوفان يمكن أن يستشف منها القارىء مثل هذه الآراء، والأربعة يمثلون المراحل المختلفة لازدهار الشعر اليوناني: هوميروس وهيزيودوس علما على شعر الملاحم وبندراوس شاعر الغناء الشهير وأريستوفان يمثل الشعر التمثيلي . فعندما توجه هوميروس بدعائه إلى ربة الشعر أن تلهمه ما يقول في مفتتح الإلياذة عبر بذلك عن إيمانه بأن الشعر إلهام من وحي الآلهة لا دخل فيه لمجهود الصانع . ومن الطريف أن الكلاسيين من شعراء الانجليز والفرنسيين قد درجوا على تقليد هوميروس في البدء بالابتهال لربة الشعر بالرغم من إيمانهم بقيمة الصنعة في صياغة القريض .

ويفرق المؤلف بين كل من هوميروس وهيسيودوس في ابتهالها لربات الشعر إذ يقرر أن الأخير « يشعرنا بأنه كان يغنى مع الربات بينما كان هوميروس يتلقى الوحي منهن . وهذا يعني أن الشعر عنده إلهام بحت وعند زميله إلهام وصناعة » .

أما أريستوفانس فيبدو أنه كان هو الآخر يرى أن الشعر إلهام لا يد للشاعر فيه ، أو هو على الأقل يقدم هذا الرأي في ملهاة له تدعى **أهل أخارناى** عرضت سنة ٤٢٥ ق . م ، إذ تتحدث فيها إحدى الشخصيات عن الشاعر يوريبيديس فتصفه بأنه موجود وغير موجود ، فهو في «غيوبة لأن روحه مشغولة بنظم الشعر ، إذن فهو غائب عن البيت بروحه ، موجود بجسمه لأنه نائم فوق فراشه ، وقد رفع ساقيه في الهواء» (ص ٥٣)

أما عن وظيفة الشاعر في المجتمع فقد أمكن استخلاص رأى الشعراء في هذا الموضوع إلهام من ثنايا مانظموه من شعر ، فهو ميروس — حسب رأى الأستاذ المؤلف :

« يحدّثنا بأن غايته إمتاع القلوب ، وإدخال السرور عليها بما يلقيه على السامعين من سحر ، وهو يصر على هذا الرأي ويردده على الدوام ، فيروى لنا أن ربة الشعر وهبت المنشد ديمودوكوس صوتاً رخياً لينشد أعذب الألحان ، ويصف لنا السامع وقد استهووا صوت الشاعر الذى تعلم من الآلهة كيف ينشد ألحاناً ممتعة تبهج الناس وتدفعهم إلى سماعه كلما شاء الغناء » ص ١٤

وقد كان بودنا أن نقرأ في هذا المجال نصوصاً وافية من الإلياذة والأوديسا ، حقاً إن السكاتب يشير إلى موضع هذه النصوص من الملحميتين إشارة دقيقة ، ويمكن للقارئ أن يرجع إليها إذا أراد ، وهذا الإيجاز في الإشارة دليل على مزيد من التحرج العلمى لدى السكاتب ، إلا أنه لا محل له هنا في كتاب منشور باللغة العربية ومقصود به دائرة واسعة من القراء لا تقتصر على المختصين في دراسة الآداب اللاتينية واليونانية .

أما وظيفة الشاعر في نظر هيسودوس فكانت تعليمية تتضمن إبلاغ رسالة سماوية : «لأن الشاعر في رؤية كالنبي يلقي الناس الحقائق السماوية ، ويعلمهم ما ينفعهم في حياتهم اليومية» .

أما بنداروس الشاعر الغنائى فقد «تغنى بعظمة الشاعر ومجد مهنته الفاضلة،

واعتبره نبي زيورس لا يقول إلى الصدق» . وإن حديث المؤلف عن بنداروس يشوق القارئ إلى قراءة أشعاره وقد كان بودننا في هذا المجال أيضا لو أنه أورد نصوصا من شعر هذا الفنان ، وإذا كانت الإلياذة والأوديسة في متناول كثير من القراء ، فلست أظن الأمر كذلك بالنسبة لهذا الشاعر الذي لا يعرفه كثير من قراء العربية ، ويا حبذا لو ضمن المؤلف كتابه ترجمة لتلك النصوص من شعره التي تحوى آراءه هذه كما فعل ببعض من مسرحيات الشاعر التمثيلي أريستوفانس فقد كان الكاتب كريما مع قراء العربية فيما يختص بآراء أريستوفانس إذا أورد ترجمة لنص من مسرحية السحب ، كما أورد نصا آخر من مسرحية الضفادع ، هذا إلى جانب شذرات مقتضبة من مسرحيتين أخريين إذ ضمن أريستوفانس أربعاً من مسرحياته (من نوع الملهاة) نتائج قراءته لمؤلفات أسلافه من الشعراء ومعاصريه من الأدباء ، وآراءه في النقد وفي طبيعة الشعر ووظيفته ، ولعل النص الذي أورده الأستاذ المؤلف من مسرحية الضفادع من أهم النصوص التي يحويها الكتاب ، فهذه المسرحية التي وصفها ناقد حديث بأنها «تفوق أعمال دريدن دقة ، ومقالات كولردج عمقا ، وأبحاث أرنولد وسان بييف أصالة ، هذه المسرحية إنما أثارت اهتمام الباحثين لأنها أقدم نص أدبي يتضمن دراسة مفصلة للمأساة اليونانية ، وتحليلا دقيقا لمسرحيات أيسخولوس ويوريديس ، وشرحا واضحا لرأى كل منهما في وظيفة الشعر وطبيعته» (ص ٦٩) وليس هذا بغريب إذا أدركنا أن موضوع الملهاة وأحداثها تدور كلها حول المقارنة بين الشاعرين الكبيرين على أساس أن كلا منهما يمثل مدرسة مختلفة في نظرتها إلى الشعر ، وفي تأليف المسرحية وتركيبها ومخاطبة الجمهور وتصوير الشخصيات والغاية النهائية للعمل الفني وغير ذلك من أوجه الشبه أو الخلاف بين مدارس الشعراء في كل عصر ، ويبدل الكاتب جهدا كبيرا في التوفيق بين ما يذهب إليه من إعجاب أريستوفانس بالشاعر يوريديس وبين نصره لايسخولوس في نهاية الملهاة إذ ينتصر أيسخولوس على غريمه ، ويعود به ديونوسوس إلى أثينا لينقذها من فوضى الشعراء المعاصرين .

ويرى الكاتب من تفاصيل عرض أريستوفانس لبراعة يوريبيديس أنه كان يكن لشاعر المأساة إعجاباً جما وأن اختياره لايسخولوس كان نزولاً منه على إرادة الجماعة في ذلك الوقت ، إذ أن البلاد كانت في حرب وفوضى وفي حاجة إلى شاعر يتغنى بأعجاد أبطالها لا شاعر إنسانى كيوريبيديس الذى كره الحرب ونفر منها الأثينيين في شعره ، وهو يؤيد رأى القائل بأن أريستوفانس « أول ناقد بالمعنى الصحيح إذ بنى أحكامه في النقد على أسس جمالية وأخرى نفعية ، واتبع في نقده متهجاً علمياً سليماً ، فاعتمد على دراسة النص الأدبى دراسة مفصلة ، وتحليله تحليلاً دقيقاً . . . وهو أول ناقد أبدى اهتماماً بالجانب الفنى في نظم القصيدة لا يقل عن اهتمامه بموضوعها » (ص ٧٩) .

والواقع أن آراء أريستوفانس التى ضمنها مسرحياته هذه يجوز أن نعتبرها فى الوقت ذاته نوعاً من التأملات المباشرة ، مثلها مثل ما ورد فى محاورات أفلاطون وفى كتابات السفسطائيين وخاصة جورجياس ، أى أنه قد يجوز إدراجها تحت الباب الثمانى من الآراء التى فصلها المؤلف .

ولعل استطلاع كاتبنا لآراء السفسطائيين ومساهماتهم فى بناء النقد اليونانى من أهم ما ورد فى هذا الكتاب من موضوعات جديدة على القارئ العربى ، فقد سبق لكثيرين أن خاضوا فى آراء أفلاطون وقيمتها وتفسيرها ، ولكنى لا أذكر مؤلفاً بالعربية لفت الأنظار إلى قيمة آراء السفسطائيين فى هذا الموضوع ، ولعل محاولة الكاتب رد الاعتبار لهذه المدرسة الفلسفية التى طالما افترى عليها الكتاب — فيما يبدو لنا الآن — لعل محاولته هذه تكون فاتحة دراسة شاملة لها تضاف إلى المكتبة العربية ، حتى تصحح أذهان عامة القراء من المهتمين بالدراسات والفلسفات القديمة فيما يختص بفلسفة السوفسطائيين والدور الذى لعبوه فى حياة الإغريق ، إذ كانوا رواد النزعة الإنسانية فى حياتهم :

« فهم الذين أكدوا شخصية الفرد ، وحققوا له الحرية الفكرية والاستقلال الذاتى ، وهم باعتراف أريستوفانس الذين علموا الشباب كيف يطبقون القواعد الدقيقة على الأدب ، وكيف يقيسون الشعر ، وكيف يفكرون

ويفهمون ، وكيف يتفنون ويتشككون ، وكيف يقبلون كل شيء على مختلف الوجوه » (ص ٢٨) .

وقد كان اهتمام السفسطائيين بالدراسة الأدبية قائماً على دراسة اللغة وعلومها ، وهذه وجهة نظر متقدمة جداً حتى في عصرنا هذا ، وقد وجهوا جهودهم لا إلى دراسة الشعر وحده بل إلى دراسة النثر وتقنين قواعد الإقناع أو الخطابة ولعل اهتمام أرسطو بالخطابة مأخوذ أصلاً عن اهتمام السفسطائيين بها .

وقد أورد المؤلف نصوصاً قليلة جداً من كتابات جورجياس السفسطائي نستشف منها بعض آرائه الهامة التي يرجح الكاتب أن أرسطو قد استفاد منها في كتابيه الشعر والخطابة من ذلك رأيه أن

«الشعر يؤثر في السامعين ويدفعهم إلى المشاركة الوجدانية. . (وأنه) كلام موزون يسحر الباب الناس ويستولي عليهم ، يثير فيهم الخوف من مصير الشخصيات الذين يصورهم الشاعر ويبعث فيهم الشفقة عليهم » (ص ٣٥) .

وفي هذا الكلام يبدو لنا المصدر الذي اتخذ منه أرسطو نظريته في وظيفة المأساة وتحليل تأثيرها في جمهور المستمعين ، وهي النظرية الشهيرة التي عرفت باسمه وتعد من دعائم مذهبه في فن الشعر .

وفي النص الذي أورده المؤلف من مسرحية السحب لأريستوفانس (ص ١٠٤ — ١٣١) يظهر سقراط في المسرحية كشخصية تمثل السفسطائيين وهي ظاهرة جديدة بالالتفات وشهادة من شاعر شبه معاصر تدعونا حقاً إلى إعادة النظر في الفكرة الشائعة بيننا عن هؤلاء الفلاسفة .

وقد أوفى الكتاب آراء أفلاطون في الشعر حقها من الدراسة نظراً لأهميتها في تاريخ الفكر الأوروبي إذ أثرت في كتابات عدد كبير من مفكرى اليونان والرومان وفلاسفة المسيحية في العصور الوسطى ، وقد أبرز الكاتب التناقض الواضح في آراء أفلاطون في الشعر ، والفنون بوجه عام وأورد محاولات الغربيين لتفسير هذا التناقض وإن لم يبد تأييداً لأي منها ص ٨٢ — ٨٥ ، ويبرز الكاتب

اهتمام أفلاطون بالشعر :

«إذ كان يعتبر أن الشعر بمعناه الصحيح هو أسمى الفنون وأشدّها تأثيراً في شعب المدينة الفاضلة ، وهذا يفسر اهتمامه به وشغفه بدراسته دراسة مستفيضة ، ومع أنه انتقد أسلوبه وموضوعه ، إلا أنه قسمه إلى ثلاثة أقسام : الشعر القصصي البحث الذي يتمثل في الأناشيد الدثورامية ، وشعر المحاكاة الذي يعبر فيه الشاعر عن أفكاره عن طريق التشخيص أى عن طريق الشخصيات التي يصورها كما يحدث في المسرحية بأنواعها المختلفة ، ونوع ثالث وهو مزيج من النوعين السابقين ، ينطق فيه ناظمه باسمه أحياناً ، وعلى لسان الشخصيات أحياناً أخرى ، كما يجري في الملاحم» (ص ٩٠) .

وقد أورد مشكوراً نصوصاً وافية من محاورة أيون ومن كتاب الجمهورية تحوى أهم آراء أفلاطون في هذا الموضوع في محاورة أيون خير مثال على رأى أفلاطون في طبيعة الشعر من أنه إلهام صرف لا دخل فيه لصناعة الشاعر أو مجهوده وهى النظرية الشهيرة التي أصبحت علماً على اسم هذا الفيلسوف اليونانى ، وفي كتاب الجمهورية تفصيل لوظيفة الشاعر والفنان عموماً في المجتمع ، وفيها رأى أفلاطون بطرد الشعراء الذين هم في كل واد يهيمون من مدينته الفاضلة ، ويشير الكاتب إلى آراء أفلاطون التي وردت في محاورات أخرى لم ترد نصوصها في هذا الكتاب كمحاورة فايدروس ومحاورة بروتاجوراس (حيث يوصف الشعراء بأنهم آباء الحكمة وصانعوها ! ص ٨٨ هامش) ولعل أهم ما يدين به أرسطو إلى أفلاطون هو ابتكاره لنظرية المحاكاة ، فهو أول من تصدى لدراستها دراسة مفصلة وأبرز أهميتها عند البحث في حقيقة الفن ، إذ تمثل هذه الفكرة عنصراً جوهرياً من عناصر تفكيره الفلسفى ، فسر بها حقائق الوجود ومظاهره ، إذ كان يرى أن الحقيقة لا توجد إلا في عالم المثل وأن ما ندركه من الظواهر المحسوسة ليست إلا انعكاساً لعالم المثل هذا أى محاكاة لتلك الصور الخالصة .

« والشعر كسائر الفنون صورة من صور المحاكاة الناقصة ، لأنها منقولة عن صورة ليست هى بدورها من الحقيقة فى شىء » (ص ٩٩) .

وهكذا نرى أن أرسطو يدين لأفلاطون ببذرة نظرية المحاكاة التي تكون دعامة من دعائم نظريته في الفن. وإنه لجهد مشكور حقاً أن قام المؤلف بدراسة هؤلاء الشعراء والمفكرين السابقين على أرسطو وتفصيل ما يدين به لهم «فهم الذين وضعوا أساس علم النقد، وهم الذين أعدوا لأرسطو سبيل البحث وأمدوه بمادة علمية غزيرة، فكان عليه أن يخلق منها قوانين النقد التي خلدت على مر السنين».

وهذه الدراسة الأكاديمية بصورتها الحالية تثير بعض المشا كل التي قد يراها بعض القراء شككية، ولكنها هامة جداً بالنسبة لكل من تصدى لنشر البحوث الأكاديمية، فقد آن الوقت أن نتفق على كلمة سواء فيما يختص بأشكال موحدة لإيراد الهوامش مثلاً وفصل الكلام المقتبس عن كلام الكاتب، والإشارة إلى المصادر وغير ذلك من المشاكل الشككية التي لا بد من استيفائها ليتوفر لبحوثنا من مظهر الدقة ما نعرفه جيداً في المؤلفات الأجنبية. ومن الملاحظ أننا لم نصل بعد إلى خطة موحدة في هذا الصدد يلزم بها كل مؤلف كما يلزم بها طلاب الدراسات العليا فيما يقدمونه من رسائل، ومن الملاحظ أن كلامنا إذا تصدى للنشر العلمي بالعربية اختط لنفسه سنة ما حسب ما تعود من قراءاته الأجنبية.

وقد سار المؤلف في هذا الكتاب على خطة يمكن أن تكون نموذجاً تتفق عليه مع بعض التعديلات الطفيفة، فهو قد أبرز الكلام المقتبس بطبعه بالبنط الثقيل (أسود) ويمكن أن يكون هذا أحد هذه الحلول الشككية وإن كان للأسف لم يلزم بها في كل الأحوال وقصرها على المقتبسات الطويلة نوعاً.

وقد جاءت هوامشه وإشاراته إلى المراجع مثلاً جيداً لما يمكن أن يصبح قانوناً متفقاً عليه فيما بيننا.

وقد أورد المؤلف ترجمة لنصوص منفصلة في النصف الثاني من الكتاب على شكل ملحق ونحن إذ نشكره ترجمته لهذه النصوص وإيرادها كاملة بدلاً من الاكتفاء بالإشارة إليها في أثناء الكلام، نعجب إذ نراه يحذف فقرة من كلام

إحدى الشخصيات في مسرحية الضفادع ويفيدنا في الهامش بأنه حذفها « لاحتوائها على نكتات بذيئة تنافي الذوق الأدبي » ، (ص ٥٢ هامش ٥) .

وقد تكون الفقرة منافية للذوق الأدبي في وقتنا هذا ولكنها قطعاً لم تكن كذلك في عصرها وما دمننا بصدد نشر نص قديم فلا مجال هنا لإدخال حكم أخلاقي حديث لا يمت إلى الماضي بصلة ، خاصة وأن النص وارد في كتاب علمي ، وأن الحذف كفيل بتشويه فهمنا للنص وللعصر الذي صدر عنه ، وقد يكون الحذف واجباً إذا كنا بصدد إعداد النص لكتاب للقراءة المدرسية ، ولكنه في هذا الموضع لا مبرر له قطعاً .

وإني إذ أورد هذه الملاحظات العابرة عن القالب الذي ظهر فيه هذا الكتاب القيم لا أرمي بهذا إلا الأمل في أن يتحذم مثل هذا الجهد العلمي الضخم أكمل صورة ممكنة راجية أن يسرع الزميل المؤلف بذثر الجزء الثاني عن أرسطو وهو أهم أجزاء مؤلفه الكبير بلا نزاع ، وهل نطمع في أن يرفقه بنصوص مفصلة من كتابي فن الشعر والخطابة ؟ (*) .

(*) كان الموت أسبق ، ولعل أصدقاءه وأسرتة يتعاونون على نشر الأجزاء الأخرى من كتابه ، وفاء لذكراه وتحقيقاً لبعض ما عقدنا فيه من رجاء .

روايات جين أوستن : دراسة في البناء (*)

يشير العنوان إلى أن الكتاب^(١) دراسة في البناء الروائي تمييزاً له عما يشغل رفوف المكتبات من لغو لا يغنى القارئ فتيلاً في تفهم فن القصة ، فمن الحقائق المؤسفة أن نقد القصة يكاد يكون أكثر أنواع النقد تأخراً ، على كثرة ما نشر في هذا الميدان ، فطبيعة هذا الفن تتيح للكاتب — إذا أراد — أن يكتب كثيراً بدون أن يضيف شيئاً إلى فهم القارئ للقصة كبناء فني ذي مقومات خاصة ، وما أسهل أن يحدثنا عن الكاتب وعاداته الخاصة ، أو عن الظروف التاريخية والاجتماعية التي تكمن وراء القصة ، وما أسهل أن يفيض في شرح الشخصيات وخصائصها المميزة أو في التعبير عن إعجابه الفائق بالقصة أو نفوره الشديد منها بدون أن يعنى بتوضيح أسباب هذا الإعجاب أو النفور ودواعيه وكلها معلومات قد تكون قيمة في حد ذاتها وإن كانت لا تفيد القارئ كثيراً في إدراك القيمة الفنية للقصة أو الصفات التي تميز فن قصاص بالذات ، وكثيراً ما عبر الروائيون عن أسهمهم من أن يجدوا الناقد الذي يتفهم أعمالهم القصصية على الوجه الصحيح ، أى كبناء فني ينمو في يد الكاتب من أحجار منفصلة تكون في النهاية اثر أدبياً *a literary monument* صيغ بحذق « معمارى » فهذا هنرى جيمس (١٨٤٣ — ١٩١٦) صاحب تعبير « الأثر الأدبى » والتشبيهات المستخلصة من فن المعمار يقول في مقدمة لإحدى قصصه : « من الحقائق المعروفة للروائيين في محنتهم (الخلق أم النقد ؟) أن بعض عناصر العمل تتصل بالجوهر وبعضها بالشكل ، فكما أن عدداً من الشخصيات وضروبا من التصرف في مادة القصة تتصل اتصالاً مباشراً بالموضوع Subject فإن البعض الآخر لا يمت له بصلة مباشرة ، بل ينتمى في الواقع إلى المعالجة ،

(*) مجلة الحجاز : ديسمبر ١٩٦٢ .

(١) Andrew H. Wright, *Jane Austen's Novels, A Study in Structure*, 1962

وقلما يجد الكاتب من يقدر هذا الفرق لأن ذلك لا يتأتى إلا بالنقد المبني على حسن الإدراك مما لا يتوفر كثيراً في هذا العالم » (ولعله يأمل أن يجده في العالم الآخر ؟)

ويحذر هنري جيمس غيره من كتاب القصة من الطمع في أن يلقوا من القراء أكثر من مجرد الانتباه إلى القصة كما تروى ، أما القراءة المتمعة التي تستشف عناصر البناء فيها فشيء بعيد المنال ، فإذا صادقتهم يوماً فليفرحوا بها كهبة من القاريء ومنحة يقبضونها شاكرين ولكن ليس لهم أن يتوقعوها دوماً !

وقد شهد القرن العشرون اتجاهات جديدة في النقد تركز جل اهتمامها على نص العمل الأدبي ، واتضح فائدة هذه المدرسة على وجه الخصوص في ميدان نقد الشعر ، على ما يتهم به أصحابها من شطط ومغالاة في بعض الأحيان ، وقد تأثر بعض الباحثين في فنون القصة بهذا الاتجاه الجديد ، إلا أن جهودهم في هذا الميدان مازالت ضئيلة لا تزيد على عدد قليل من الدراسات الكاملة إلى جانب بعض البحوث المنشورة في مجلات أمريكية متفرقة .

والكتاب الذي بين أيدينا محاولة متواضعة في هذا الاتجاه والكاتب محظوظ أو قل أريب في اختياره لموضوع كتابه ، فجين أوستن (١٧٧٤ - - ١٨١٧) من كتاب القصة القلائل الذين لم يعودوا محل خلاف كبير ، فقد أضافت إلى تراث الرواية في الأدب الانجليزي ست قصص كاملة^(١) كلها مثال للعمل القصصي المتقن ، وكلها مليئة بالفكاهة والسخرية الذكية ، لا تشوبها مبالغة أو تهويل مما يجعل فيها أثيراً لدى نقاد القرن العشرين ، كما كانت مثالا للفنان الواعي بحدود قدرته لا يتبذل بالخوض فيما لا يفقه .

كان أبوها قسيساً ميسور الحال كثير الأبناء ، من مقاطعة هامبشير في الريف

(١) بيت مانسفيلد بارك *Mansfield Park* ، الكبرياء والتعيز *Pride & Prejudice* ،

إيمما *Emma* ، العقل والحساسية *Sense & Sensibility* ، الإقناع *Persuasion* ،

دير نورثانجر *Northanger Abbey*

الإنجليزية ، وقد تلقت من التعليم ما أتيح لبنات طبقتها ، فألحقت هي وأختها كارسندرا بمدرسة داخلية للبنات قضت فيها ثلاث أو أربع سنوات ، ثم غادرتها في العاشرة من عمرها لتتم تعليمها في البيت ، وكان أبوها مثقفا بحكم مهنته فلم تنقصها موارد القراءة ، فكانت واسعة الاطلاع في تراث الأدب الإنجليزي ، كما قرأت بالفرنسية وقليلًا من الإيطالية ، وإن كانت حريصة على إخفاء سعة إطلاعها حتى لا تتم بالتحذلق بل كانت تدعى أنها « تجهل كيف جرؤت على أن تصبح كاتبة ! » .

وكانت جين أوستن في شبابه فتاة مريحة تجيد الرقص والعزف ، قضت حياتها فيما يشغل بناب طبقتها من مشاغل اجتماعية محددة في نطاق الأسرة والجيران ولم تغادر مسقط رأسها إلا للمدرسة الداخلية وزيارات قليلة لبيوت الأقرباء ، وبعض زيارات للعاصمة أو لمدينة باث أو غيرها من مدن الرياضة أو الاستشفاء القريبة منها ، وكانت لماحة الذكاء حاضرة البديهة سريعة النكتة ، ظهرت موهبتها في الكتابة مبكرا (في السابعة عشرة) ، وصقلتها بكتابة الرسائل المطولة لشقيقها وقريباتها ، ورفض لها الناشرون قصة أو قصتين ، ثم اشترى أحدهم إحدى قصصها بعشرة جنيهات ولم ينشرها ، فردت له ثمنها واسترجعتها منه ، وكانت دأبة النشاط تراجع ما كتبته وتعيد كتابته ، أو تعيد صياغة القصة من جديد ، نشرت لها قصة للمرة الأولى سنة ١٨١٣ أي قبل وفاتها بأربعة أعوام ، كما نشرت لها قصتان للمرة الأولى بعد وفاتها بعام ، فهي لم تكن ثمرة إنتاجها من شهرة أو ثروة فقد عاجلها المرض ولما تتجاوز الأربعين من عمرها ، وتدهورت صحتها سريعا حتى وافاها الأجل في يوليو سنة ١٨١٧ في الثاني والأربعين من عمرها .

عاصرت جين أوستن الثورة الفرنسية ، وحروب نابليون والقلق التي انتابت إنجلترا نتيجة للانقلاب الصناعي ، وحركات الإحياء الديني التي نشطت في ذلك الوقت ، ولكنها لم تضمن قصصها شيئا من ذلك كله ، بل اقتصرت كما

قالت في رسالة لها على « ثلاث أو أربع عائلات في قرية بالريف » ، وجعلت من أفرادها مادة غنية لكل ما كتبت من قصص ! وقد وجدت في هذه المادة ما يكفيها وزيادة لخلق عالم مصغر حقيقي ، يقوم على نفس الأسس التي يقوم عليها العالم الواسع ، وتحرك أفراده نفس الدوافع ونفس القوى ، عالم مليء بشخصيات حية نابضة ، تتميز بصفات تخرج بها عن نطاق المكان والزمان الذي كتبت فيه القصة ، وتجعل لها قيمة إنسانية ثابتة ، وقد تعلمت جين أوستن أصول النقد الساخر على أساطينه من كتاب القرن الثامن عشر الذين يظهر أثرهم واضحا في قصصها ، إلا أنها صبغت سخريتها بما يناسب سيدة في مرحها واعتدال مزاجها وميلها إلى الأتزان في كل تصرفاتها ، كانت ترى الدنيا حولها مليئة بالأغبياء والأدعياء والمنافقين ، ولكن لا يخلو الأمر من قلة من الأفراد العقلاء الأذكياء يجدون في جيرانهم الأغبياء مادة للتفكه بل موضوعا للعظة أحيانا .

وعاصرت جين أوستن الحركة الرومانسية في أوجها ولكنها لم تتأثر بها ، ولشدها سخرت في قصصها من التهاويل التي كانت سائدة في عصرها باسم الرومانس القوطي أو قصص الرعب^(١) ، سخرت من مبالغة الكتاب ومن بلاهة القارئ الغريبات من أمثال كاترين بطلة قصتها دير نورثاجر التي أفسدت هذه القراءات عقلها حتى أضحت لا تفتح صوانا مغلقا إلا ويخفق قلبها خشية أن تقع عينها على هيكل عظمي لميت تعفن لحمه ، أو حزمة من الرسائل الصفراء مطموسة الحروف من القدم !

وسخرت كذلك من غرام القارئ بالشعر الرومانسي ، لا باعتباره كلاما جميلا يقرأ ، بل مثالا يحتذى في تنظيم حياة الأفراد ، وتمثلت سخريتها في شخصية الفتاة الرومانتيكية ماريان في قصة العقل والحساسية ، وهي فتاة

Gothic Romance or novel of Terror

(١)

ظاهرة أدبية اجتاحت ميدان القصة إبان الحركة الرومانسية ، وبرزت في هذا الميدان قصصية تدعى آن رادكليف خصتها جين أوستن بكثير من سخريتها .

جميلة ذات مشاعر ملتهبة أغرمت بقراءة الشعر حتى أخذت تبحث عن فنى لأحلامها تنطبق عليه أوصاف أبطال القصائد ، فتصدمها التجربة بالحقيقة المرة التى يسوقها العقلاء فى كل زمان ومكان من أن ليس كل ما يلمع ذهباً .

من هذا يتضح أن قصص جين أوستن ظاهرة أدبية من نوع فريد ، فقد كان انتاجها إلى حد ما مستقلاً عن التيار الأدبى المعاصر لها ، كما لا يمكن اعتباره امتداداً للقرن الثامن عشر لأن قصصها تمتاز يتقدم واضح فى الصنعة وتخلو من عناصر كثيرة مما يميز أدب ذلك القرن ، ولعل مركز جين أوستن المتفرد يفسر لنا لماذا لا تعدم قصصها معجبين فى كل عصر ، فهى من الكتاب القلائل الذين لم تتأثر شهرتهم بتغير الذوق الأدبى السائد .

وقد أورد الأستاذ أندرو رايت مقتطفات من آراء بعض الكتاب فى قصص جين أوستن ، نستخلص منها أن كثيراً من الكتاب الرومانسيين كانوا يكتفون لها إعجاباً زائداً ، ولعل أشهر هذه الآراء وأهمها ما كتبه عنها سير والتر سكوت الشاعر الرومانسى الشهير وصاحب القصص التاريخية المليئة بالحروب والمغامرات إذ يقول :

«قرأت للمرة الثالثة على الأقل رواية مس أوستن البديعة «الكبرياء والتحيز» إن لهذه الشابة موهبة فذة فى وصف التعقيدات والمشاعر والشخصيات فى الحياة العادية لم أر لها مثيلاً ، إن الكتابة عن المغامرات والعواطف الضخمة مسألة سهلة وهذا ما أجيده كما يجيده غيرى ، ولكن من منا أوتى هذه اللمسات الخفيفة التى تبعث الحياة فى العادى من الأشياء والأشخاص فتحيلها شيقة ممتعة ، تحمل فى جنباتها الصدق فى الوصف والعاطفة ، فوا أسفاه أن قضت هذه المخلوقة الموهوبة هكذا قبل الأوان .»

وروت سارة كوليريدج أن أباهما كان شديد الإعجاب بقصص جين أوستن ، وكان صديقه الشاعر روبرت سودى يشاركه هذا الإعجاب ، أما وردزورث فكان يهتمها بقصور الخيال ، ووضعها ما كولى فى الصف الثانى بعد شكسبير ، أما الروائية شارلوت

برونتي (مؤلفه رواية جين آير) فكانت لا تكف عن إظهار ازدراءها لقصص جين أوستن قائلة : « إن ما يعنيه من الانسان ليس القلب ، بل العينان والشفقان واليدان والقدمان »

وليس من المستغرب أن تنفر شارلوت برونتي من فن جين أوستن الذي يمتاز بالآذان الكلاسيكي واللمسات الخفيفة الحاذقة ، وهي الكاتبة الرومانسية التي عنيت بتصوير العواطف الملتبنة من حب وكراهية ، وبكشف الظلم الواقع على شخصياتها الثائرة .

ويخلص الكاتب من استعراضه لهذه المقتطفات بنتيجة معينة وهي أن غالبية من تملكهم الحيرة أو النفور الواضح إزاء أعمال جين أوستن لم يقدرُوا إصرارها الشديد على ذلك التحديد الذي التزمت به في انتخابها لمادتها ، فعلى ضيق المجال الذي اختارته لشخصياتها ، (وكثيراً ما شبهت نفسها برسام المينياتور *miniature* لم تستغل كل إمكانياته ، فلم تدخل في قصصها عنصراً من عناصر المأساة أو شيئاً من العواطف الجياشة أو التغيرات المفاجئة ، وكلها قد تدخل في نطاق حياة « ثلاث أو أربع عائلات في الريف » (أنظر مرتفعات وذرنج لإيميلي برونتي مثلاً) بل اقتصرت على الاعتدال في كل شيء شخصياتها من أوساط الناس ، والأحداث التي تنتاب حياتهم لا مبالغة فيها ولا تهويل ، وعواطفهم كما تحكيها الكاتبة لا تظهر إلا مضبوطة وسطاً بين الحرارة والتحفظ ، وزد على ذلك أنه ليس في القصص الستة منظر غرامي واحد على كثرة العلاقات التي تنتهي بزيجات سعيدة أو قل راضية ، فكانت جين أوستن إذ بلغ المحبان موقف المكاشفة والنجوى ، تسدل الستار كمن يسحب القاريء بعيداً عن خلوة الحبيبين ، ثم تلخص له الموقف في جملة أو جملتين .

أما الشر فهو موجود أيضاً في عالم هذه الكاتبة ، ولكن الأعمال الشريرة أو الفاضحة ترتكب بعيداً عن مسرح الأحداث ، ويصلنا نبؤها مخففاً وإن كان أثرها في حياة الأفراد لا يمكن تخفيفه ، وكذلك الفقر موجود ولكنه هو الآخر خارج خشبة المسرح ، وإن كانت العوامل الاقتصادية في أي موقف بارزة مهيمنة ، حتى ذهب بعض النقاد

إلى أن جين أوستن كانت ماركسية قبل ماركس الذى قال إن الاقتصاد محرك التاريخ ، والحقيقة التى يؤكدتها المؤلف هنا ويعرفها قراء جين أوستن عموماً هى أن هذا التخرج دليل على النضج الفنى لا على العجز .

ويفرد الكاتب باباً مفصلاً لتحليل طريقة جين أوستن فى سرد القصة ، فهى تسرد قصصها بضمير الغائب ولكنها تختار شخصية — هى البطلة فى الغالب — لتجعلها فى مركز الصدارة فى القصة وتروى الأحداث من خلال نظرتها هى ، على أنها لا تلتزم هذا الموقف فى جميع المواضع ، بل تراها تغير موضع الراوى أحياناً وبالتالى تغير الزاوية التى تروى منها الأحداث ، مما يتيح للقارىء نظرة أعم وأشمل من نظرة البطلة نفسها ، ويحصى الكاتب ستة أنواع من هذا التغير فى طريقة السرد ، وكلها فى حدود الرواية بضمير الغائب ، منها السرد الموضوعى ، والتعليق المباشر والتعليق غير المباشر ، والطريقة الدرامية أى من خلال الحوار الذى يفصح عن مدلول المنظر بدون تدخل من الراوى ، وغير ذلك مما لا يمكن تفصيله بدون أمثلة مسهبة من قصص جين أوستن نفسها .

وفى فصل آخر يحلل الكاتب خطتها فى انتخاب الشخصيات ، وهندستها للعلاقات المتشابكة بينها ، فالبطلة دائماً تمثل مركز الصدارة ، وبطلاتها متشابهات ولكنهن مختلفات أيضاً ، وكلهن فتيات من نفس طبقة المؤلف ، تتراوح أعمارهن بين الثامنة عشرة والثامنة والعشرين ، جميلات ذكيات يمتزن بدرجة من الحكمة أكبر قليلاً مما أتيح لجاراتهن (فالبطلة قبيحة الخلقة حميدة الخلق من صنع جيل لاحق على جيل جين أوستن) . ويحف بالبطلة عدد من الشخصيات النسائية تلعب كل مهن دورها بالمقارنة أو المقابلة مع شخصية البطلة ، أما شخصيات الرجال فتحتل مركزاً ثانوياً ، وفى كل قصة بطل يمتاز هو أيضاً بدرجة من النضج أعلى مما أتيح لنظرائه فى القصة على الأقل ، وفى مقابل البطل ترى شخصية الشاب الوسيم الذى يخدع مظهره كما تخدع لباقة الفتيات الغريرات ، وهو ليس ندلاً شريراً بالمعنى التقليدى ، ولكنه على أية حال يؤدى وظيفته

بإظهار الصفات الطيبة الأصيلة في البطل ، كما يقوم بدور للحيولة بين البطلة والرجل المناسب ولو إلى حين .

على أن أهم ما يضيفه الكتاب إلى دراسة قصص جين أوستن هو ذلك الفصل القصير عن الأسلوب ، وفيه يستخدم منهج التحليل اللفظي لأسلوب جين أوستن ويخرج بعدد من النتائج القيمة ، أولها خلو أسلوبها من التشبيهات ، بل أنها تذهب إلى أبعد من ذلك فتنتطق شخصياتها السخيفة بكثير من الاستعارات والتشبيهات بقصد السخرية من هذا الأسلوب .

ولما كانت السخرية irony (وهي كلمة تصعب ترجمتها بدقة إلى العربية لأنها تعني إلى جانب السخرية والتهكم المفارقة وإظهار التناقض ، ولا تقتصر على الأسلوب بل تعداه إلى طريقة ترتيب الحوادث) هي الصفة الغالبة على أسلوب جين أوستن ، فقد عنى الكاتب بتحليل أنواعها المختلفة التي استخدمتها في أسلوبها .

وإذا كان هذا الكتاب لا يضيف كثيراً إلى معلومات من توفروا على دراسة قصص جين أوستن واستمتعوا بقراءتها مثنى وثلاثاً فإن فائدته للمبتدئ لا تنكر فهو خير مرشد يدلّه على مواطن الإبداع في هذه القصص ، كما أن القارئ الذي لم يشرع بعد في قراءتها بكثير من الاقتباس ومزيد من الشرح ، ومع ذلك فالكاتب لا يملك إلا أن يختم كتابه بدعوة القارئ إلى الرجوع إلى قراءة القصص نفسها لأنه ما من عمل نقدي يمكن أن يوفيهما حقها بدون آلاف الصفحات من الشرح والتحليل والاقتباس .

دراسات عن جونسون(*)

يسرنا أن نقدم في باب الكتب الانجليزية عرضاً لبعض ما تصدره المطبعة المصرية من دراسات في الآداب الانجليزية مما يسهم في هذا الميدان على مستوى عالمي ، ولعل خير ما ظهر من هذه الدراسات في القاهرة حتى اليوم هو ذلك الكتاب الذي أصدره الزميل الدكتور مجدى وهبة هذا العام . وهو يحوى عدداً من الدراسات الهامة عن الكاتب الشهير صمويل جونسون^(١) (١٧٠٩ - ١٧٨٤) . قام بها عدد من أعلام الأساتذة والمتخصصين في دراسة القرن الثامن عشر والمهتمين بأدب صمويل جونسون ، نذكر منهم على سبيل المثال جيمس كليفورد أستاذ الأدب الانجليزي بجامعة كولومبيا ودونالد جرين الأستاذ بجامعة نيومكسيكو ، وجويس هيملو الأستاذة بجامعة ماكجيل بكندا و. ر. كول المدرس بجامعة البنجاب بالهند وغيرهم من الأساتذة والباحثين .

وصمويل جونسون علم من أعلام الأدب الانجليزي في القرن الثامن عشر ، ويعتبر بحق خير من يمثل عامود الأدب في ذلك العصر الذي امتاز بالآزان وسيادة المنطق وتغليب العقل والنفور من الغريب ومن المبالغه والتهويل في وصف الشاعر كما امتاز بتقدير الجهد الانساني واحترام الصنعة المتقنة في كل ما ينتجه الإنسان صانعاً كان أو فناً ، وصبغ الإنتاج الأدبي بصبغة أخلاقية وفلسفية واضحة .

كان جونسون أديباً « محترفاً » طرق جميع وسائل التعبير الأدبي المعروفة ، فنظم الشعر وكتب التراجم والقصص الفلسفي والمسرحيات وأسهم في أدب الرحلات مؤلفاً وناقلاً ، وله في ميدان النقد إنتاج يعتبر خير ما يمثل وجهة النظر

(*) مجلة الحجلة : أغسطس ١٩٦٢

(١) جمعها وأشرف عليها الدكتور مجدى وهبة ، القاهرة ١٩٦٢ - ٥٣٢ صفحة الناشر خارج الجمهورية العربية المتحدة - أكسفورد يونيفرسيتى برس

(edit) Wahba, Magdi. *JOHNSONIAN STUDIES*, including *A BIBLIOGRAPHY OF JOHNSONIAN STUDIES 1950-1961*, compiled by James J. Clifford & Donald J. Greene, Cairo 1962.

الكلاسيكية في فنون الأدب ، حتى وصفه الأستاذ أيفور وتر سنة ١٩٤٣ بأنه الناقد الوحيد في تاريخ الأدب الانجليزي الذي يستحق التقدير .

وقام جونسون منفرداً بتصنيف معجم شهير للغة الإنجليزية كما أسهم بنشاط واسع في المجلات الأدبية التي كثر عددها في القرن الثامن عشر الذي يعتبر بحق العصر الذهبي للنثر في الأدب الانجليزي .

وكان جونسون أديباً فقيراً يتعيش من قلمه ، وقد نشأ في أسرة فقيرة لأب يملك حانوتاً لبيع الكتب ، وأصيب صمويل في صغولته المبكرة بداء عضال شوه وجهه وذهب يبصر إحدى عينيه وخلفه بعاهة عصبية ، إذ يأتى بحركات لا إرادية ويتمم بكلمات لا يتحكم فيها . . . وكان شبح الجنون يتهدهده في كل وقت ، وقد كافح كل تلك العقبات في صبر وشجاعة حتى صار أديباً مرموقاً ، ولاقى في ذلك من المشقة والضنك أضعاف ما أصاب معاصريه من الأدباء ، لأنه كان أول من ثار على رعاية الأشراف والأغنياء للأدباء ، وجاهد ليستخلص للاديب مركزاً اقتصادياً مستقلاً ، وكان الأديب من قبله إما تابعاً في بطانة نبيل أو أمير أو أجيلاً لناشر لا يكاد يكسب من قلمه ما يقيم أوده .

وكان جونسون إلى جانب نشاطه الأدبي الواسع محدثاً فذا يتسابق الأدباء إلى مجلسه — بعد بلوغه الشهرة — وتتهافت سيدات المجتمع على دعوته إلى موائدهن وذلك بالرغم من صراحته المؤلمة في النقاش أحياناً .

وكان معاصروه يتناقلون أحاديثه ويسجلون نوادره في مذكراتهم ورسائلهم الخاصة ، ورزقه الله بأديب اسكتلندي شاب يدعى جيمس بوزويل James Boswell وفد إلى لندن عام ١٧٦٣ ، وحظى بشرف التعرف بجونسون ثم لزمه كظله ، وكرس نفسه لتدوين أخبار الأديب الكبير وكل ما يفوه به في مجلسه من حديث ، ثم نشر له بعد وفاته ترجمة شهيرة تعتبر من أشهر التراجم لحياة فرد في اللغة الانجليزية .

وقد انتكست شهرة جونسون في القرن التاسع عشر نتيجة لحركة الإحياء

الرومانسى ، فقد كان كما أسلفنا خير من يمثل عصر الكلاسيكية الجديدة فى الأدب الانجليزى حتى ذهب بعض الكتاب إلى التاريخ لبداية الحركة الرومانسية بعام وفاته (١٧٨٤) ، وقد أدى تقليد عامة الكتاب لأسلوبه النثرى الجزل الذى يمتاز بجمال الصنعة ونخامة الألفاظ ، أدى إلى انتشار التكلف الثقيل فى الكتابة الفنية مما ثار عليه الرومانسيون أيضاً .

وفى منتصف القرن التاسع عشر عاد النقاد والكتاب تدريجاً إلى الاهتمام بجونسون ، ورد له كارليل اعتباره إذ ألبسة لباس البطولة فى كتابه الشهير عن الأبطال وعبادة البطولة وشهد القرن العشرون اهتماماً واضحاً بالقرن الثامن عشر ووجد الاهتمام بدراسة صمويل جونسون مكان الصدارة فى دراسة أدب ذلك القرن ، وتبارت الجامعات والهيئات فى اقتناء الكتب والمخطوطات مما يمت إليه بصلة ، وتكونت جمعيات أدبية كثيرة لا يجمع أفرادها إلا رابطة الاهتمام بجونسون وأدبه ، يجد المختصون فيه مادة خصبة للدراسة ويجد العامة منهم فى كتاباته الأخلاقية والفلسفية سلوى يستمدون منها قوة فى عصر أختلت فيه الموازين والقيم ، وتنتظم جميع المهتمين بأدب جونسون نشرة دورية تصدر أربع مرات فى السنة بعنوان **Johnsonian News Letter** .

وقد توفر عدد كبير من الأساتذة المختصين فى جامعات العالم على إعادة نشر أعمال جونسون وضبطها وتقييمها . وعكف بعضهم على فحص ما نشر من مقالات فى المجلات الدورية فى زمنه لاستخلاص ما يمكن أن تصح نسبته إلى جونسون منها ، واستخدموا فى هذا السبيل أحدث الوسائل التى تضعها العلوم الحديثة فى متناول باحث الأدب — علوم الأحصاء والضوء والكيمياء — كل ذلك لتحديد ما يلحق بأعمال الكاتب وضبطه ورفض ما لا يقوم على صحة نسبته إليه دليل ، ولعل من أطرف الجهود فى هذا الميدان ما قام به أحد الباحثين الهنود من تطبيق اختبار إحصائى للأسلوب — وضعه أصلاً العالم الإحصائى

يول Yule — على بعض المقالات المشكوك في صحة نسبتها إلى جونسون، وقد نشرت نتائج هذه البحوث تباعاً في مجله جامعة بومباي من سنة ١٩٥٠ إلى سنة ١٩٥٣.

ومن الطريف أيضاً في هذا الباب ما قام به الأستاذ إدوارد ما كادام أستاذ الأدب الإنجليزي بجامعة نيويورك وكان مكلفاً من طرف جامعة ييل بنشر طبعة حديثة لمذكرات جونسون وأوراقه الخاصة ، بمساعدة دونالد وماري هايد (زوجان موسران يملكان مكتبة خاصة من عيون المكتبات في أمريكا تضم أكبر مجموعة في العالم من المخطوطات المتعلقة بجونسون) وقد استخدم آل هايد جيشاً من الخبراء والفنيين في الأشعة تحت الحمراء وفوق البنفسجية واستعانوا بأساتذة علم النبات وخبراء مكتب FBI لكشف بعض الفقرات المطموسة في أوراق خاصة بجونسون مودعة في كلية بيمبروك با كسفورد (حيث تلقى العلم لبضعة شهور) وكان الموكل بنشر مذكرات الأديب الكبير من معاصريه قد حاول أن يحوها من الوجود بشطبها شطباً متقفاً ، ظناً منه أنها قد تسبب إلى سمعته بعد مماته ولكن كشفها خبرة العلم الحديث ، وكلها فقرات خاصة بعلاقته وزوجته وبيع الشكوك العقائدية التي انتابته يوماً من الأيام .

وإن دل كل هذا على شيء فعلى العناية التي يخطي بها كبار الأدباء — بل وصغارهم — في العالم أجمع مما نأمل أن يفوز به أدباؤنا يوماً ، إذ نرسي بيننا قواعد البحث الأكاديمي المضبوط ولعلنا نسرع فنبدل جهدا مضاعفاً في سبيل الأحياء منهم اليوم حتى نوفر جهوداً أضخم في المستقبل .

أين في الباحثين في الأدب العربي اليوم من يتوفر على نشر طبعة موحدة معتمده — طبعة مكتبات — لأعمال طه حسين والعقاد وغيرها . وأين من طلبة الدراسات العليا من يتوفر على جمع أشعار بيرم التونسي من الصحف السيارة، أو من يسجل ندوات العقاد من حواريه أو من يجمع رسائل المازني من أقاربه وأصدقائه ليصدرها في طبعة علمية مزينة بالهوامش لا في طبعة رخيصة تباع على الأرصفة ولا تغني العلم شيئاً .

ولعل القائلين على نشر المخطوطات بيننا ، حديثة كانت أو قديمة ، أن يستعينوا بالوسائل العلمية الحديثة من خبراء الخطوط والحبر والورق وغيرها مما تتوفر على تدريسه أقسام المكتبات في جامعات العالم ، إلى جانب ما تقدمه اليوم علوم الإحصاء من أدوات حديثة ، وكلها تضمن دقة النتائج وتوفر المال والجهد وتدرأ عن الباحث كثيراً من مزالق الخطأ والشبهات .

وفي الكتاب الذى نحن بصدده سبع عشرة دراسة تعتبر بحق نماذج للبحث العلمى الدقيق فى ميدان الدراسات الأدبية ، إلا أن أكثر محتوياته خطراً تلك الببليوجرافيا المفصلة للدراسات الجونسنونية التى نشرت بين عامى ١٩٥٠ و ١٩٦٠ وقد قام بتصنيفها الأستاذان جيمس كليفورد ودونالد جرين ، وتحتوى ما يزيد على خمسمائة مادة بين كتب ومقالات نشرت عن جونسون فى تلك السنوات العشرة وهذه الببليوجرافيا تكملة لببليوجرافيا جامعة للدراسات الجونسنونية من ١٨٨٧ إلى ١٩٥٠ نشرتها جامعة مينوسوتا بالولايات المتحدة سنة ١٩٥١ .

ولعل أبرز ما يسترعى نظر القارئ العربى فى مثل هذا العمل أنه مثال للدقة والضبط فى تصنيف المنشورات وفهرستها ونموذج للقواعد المتبعة فى نشر مثل هذه القوائم ، والببليوجرافيا من أدوات البحث التى نفتقر إلى مثلها فى دراساتنا ، وخطرها واضح فى توفير كثير من الجهد الذى يضيعه الباحث فى حصر مراجعة والوصول إلى من سبقه إلى الكتابة فى ميدانه ، مما يذهب هباءً فى كثير من الأحيان فى عصر اتسعت فيه رقعة البحوث وتشابكت العلاقات بين الأمم وزالت الحدود والفواصل حتى أصبح الأديب الذى ولد فى ليتشفيلد من أعمال مقاطعة وسترشير بإنجلترا يدرس فى بومباى ومتشجن ولوس أنجيلوس ، وتنشر نتائج هذه البحوث فى القاهرة !

ويوجه الأستاذان اللذان قاما بتصنيف هذه الببليوجرافيا نظر القارئ إلى ظاهرة هامة تتميز بها هذه القائمة الجديدة ، وهى أن أغلب الدراسات فى السنوات العشرة الأخيرة تنصب على أعمال جونسون الأدبية بعكس قائمة الدراسات

الأولى (١٨٨٧ — ١٩٥٠) إذ كان الاتجاه السائد فيها هو الاهتمام بشخصية جونسون وعلاقاته الاجتماعية وكل ما يمت إلى حياته ومجتمعه بصلة ، ويرحب الأستاذان بما سوف تثيره بعض الدراسات الجديدة من جدال ويدعون إلى مزيد من الآراء الجديدة التي تثير المناقشة ، ففي الجدل الأمين غذاء الدراسات الجادة وحياتها .

ولا يفوتنا أن نشير هنا إلى دقة الطباعة التي يمتاز بها هذا الكتاب وخاصة أن نشر الببليوجرافيا صعب يحتاج إلى دقة وخبرة خاصة لأهمية الرموز وعلامات الترقيم فيها ، وأشهد أن شركة الاعلانات الشرقية قد أخرجته متقنا يضارع ما يصدر عن أرقى دور النشر في العالم الغربي ، وإنه لمن دواعي فخرنا أن يظهر هذا الكتاب في أسواق العالم ويتخذ مكانه على رفوف المكتبات العالمية وعليه اسم القاهرة .

ملتزم الطبع والنشر
مكتبة الأنجلو المصرية
١٦٥ شارع محمد فريد - القاهرة